

CİLT: 9 - SAYI: 1
HAZİRAN - 2024

YILDA 2 DEFA

VALUE: 9 - ISSUE: 1
JUNE - 2024

OJOMUS

ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

dergipark.org.tr/tr/pub/ojomus

ISSN: 2536-4421



ÖNSÖZ / FOREWORD

Değerli okuyucular, kıymetli araştırmacılar,

Online Journal Of Music Sciences Dergisi, uluslararası hakemli akademik bir dergi olup TÜBİTAK-ULAKBİM Dergi Park Açık Dergi Sistemlerinde tarafsız ve ilkeli yayın anlayışı ile yayınlanan bir e-dergidir. Haziran ve aralık aylarında olmak üzere 2016 yılından itibaren yılda iki kere okuyucularıyla buluşmaktadır.

Türkiye’de Müzik Bilimleri alanında ilklerden olma özelliğine sahip olan **OJOMUS**, ulusal ve uluslararası düzeyde bilimsel niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak alanın bilgi birikimine katkıda bulunmayı; alandaki araştırmacılarla, lisansüstü öğrencilere yol göstermeyi amaçlamaktadır.

Dergimiz bilimsel kriterlerden, yayın ilkelerinden ve etik değerlerden ödün vermeden yoluna devam etmekte; kendisine hedef olarak belirlediği A sınıfı dergilerin yer aldığı indekslere girme yolunda emin adımlarla ilerlemekte, alanında öncü olma rolünü sürdürmek için yoğun bir gayret göstermektedir. Dergimizin görünürlüğü, makalelerimizin taranabilirliği ve atıf sayılarımız her geçen gün artmaktadır. 2023 yılında Scopus Veri Tabanında taranmamız da bu gayretimizin bir ürünüdür.

Yayın hayatında 9. yılını bu sayı ile geride bırakan dergimize akademik çevreler tarafından gösterilen yoğun ilgi bizleri ziyadesi ile memnun etmektedir.

Değerli meslektaşlarım, dergimizin Cilt 9 – 1. Sayısını yayınlamış olmakla iftihar ediyoruz. Bu sayıda, birbirinden değerli araştırmalardan oluşan 17 makale yayınladık. Müzik Biliminin farklı alanlarında kendini bilime adayan bilim insanlarının yaptığı çalışmalar sayesinde etki düzeyi yüksek ve alana katkısı olan makaleleri yayınlamaya ve paylaşmaya devam edeceğiz.

Derginin kurumsal altyapısını geliştirmek, yazarlar ve hakemler açısından daha öngörülebilir bir hale getirmek amacı ile uluslararası saygın endekslere başvurular gerçekleştirerek en güncel akademik gelişmeleri takip ediyoruz. Tüm bu süreçlerde ön inceleme aşamasında desteğini esirgemeyen alan editörlerimize ve makaleleri hiçbir karşılık beklemeden tek tek en ince ayrıntısına kadar okuyup değerlendiren hakemlerimize teşekkür ederiz. Son olarak bu sayının hazırlanmasında çaba gösteren yazım editörlerimiz Beste ASMA İPEKÇİLER ve Süheyla DOĞAN’a Mizanpaj editörümüz Buket TEMİZER’e ve teknik destekte Barış İPEKÇİLER’e teşekkür etmek gerektiğini düşünüyorum.

OJOMUS Dergisi’nin akademisyenler, araştırmacılar ve okuyucular için önemli bir kaynak olmasını umuyoruz. Yeni sayılarda buluşmak üzere.

Sanatla ve Sevgiyle Kalın.

Editör Prof. Dr. Nilgün SAZAK

EDİTÖR / EDITOR

Prof. Dr. Nilgün SAZAK Sakarya University

EDİTÖR KURULU/ EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Ahmet Serkan ECE	Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. ALİ HUSSEİN	Ain Shams University. Egypt
Prof. Dr. Ayfer KOCABAŞ	Dokuz Eylül University
Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR	Necmettin Erbakan University
Prof. Dr. Belir TECİMER	Gazi University
Prof. Dr. Dolunay AKGÜL BARIŞ	Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. Ebru TEMİZ	Music And Fine Arts University
Prof. Dr. Hacer BABAYEVA	Bakü Music Academy. Azerbaijan
Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT	Cumhuriyet University
Prof. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE	Gazi University
Prof. Dr. Sema SEVİNÇ	Necmettin Erbakan University
Assoc. Prof. Dr. Earl Clarence L. Jimenez	Philippine Women's University
Assoc. Prof. Dr. Manuela Boncheva	Academy of Music "Prof. Pancho Vladigerov"
Prof. Lisa lehmberg	USA university of Massachusetts
Doç. Dr. Aytac REHİMOVA	Bakü Music Academy. Azerbaijan
Doç. Dr. Hakan BAĞCI	Kocaeli University
Doç. Dr. M. Nevra KÜPANA	Sakarya University
Dr. Justin Smith	Queens University of Charlotte
Dr. Andrea Puentes Blanco	Milà i Fontanals Institution for Research in the Humanities
Dr. Philippe Vendrix	University of Tours
Dr. CHOW Ow Wei	Universiti Putra Malaysia

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ / TURKISH LANGUAGE EDITOR

Merve Ceren KIZIL Muğla Sıtkı Koçman University

İNGİLİZCE DİL EDİTÖRLERİ / ENGLISH LANGUAGE EDITORS

Aslı DİNÇER Dumlupınar University
Gizem ÖZMEZARCI Pamukkale University

YAZIM EDİTÖRÜ / WRITING EDITOR

Beste ASMA İPEKÇİLER Kırıkkale University
Süheyla DOĞAN Kırıkkale University

MİZANPAJ EDİTÖRÜ / LAYOUT EDITOR

Buket TEMİZER Kırıkkale University

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS

Prof. Dr. Aynur ELHAN NAYİR Necmettin Erbakan University
Prof. Dr. Dolunay Barış AKGÜL Bolu Abant İzzet Baysal University
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN Çanakkale Onsekiz Mart University
Prof. Dr. Fatma Reyhan ALTINAY Ege University
Prof. Dr. Ferdi KOÇ Sakarya University
Prof. Dr. Gülay KARŞICI Marmara University
Prof. Dr. Haluk YÜCEL Düzce University
Prof. Dr. Kaya KILIÇ Anadolu University
Prof. Dr. Manuela BONCHEVA The European Association of
Conservatoires (AEC),
Prof. Dr. Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE Gazi University
Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ Tokat Gaziosmanpaşa University
Prof. Dr. Sertan DEMİR Sakarya University
Prof. Dr. Sühan İRDEN Kocaeli University
Doç. Dr. Alper ŞAKALAR Kahramanmaraş Sütçü İmam University
Doç. Dr. Canan ÖZGÜR Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
University
Doç. Dr. Emine BİLİR EYÜPOĞLU Bahçeşehir University
Doç. Dr. Emine Ceylan ÜNAL AKBULUT Yıldız Teknik University
Doç. Dr. Emrah LEHİMLER Atatürk University
Doç. Dr. Gökhan YALÇIN Harran University
Doç. Dr. Gözde YÜKSEL Necmettin Erbakan University
Doç. Dr. Hakan BAĞCI Kocaeli University
Doç. Dr. Kubilay CAN Kocaeli University
Doç. Dr. M. Nevra KÜPANA Sakarya University

Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversity
Doç. Dr. Mehmet Şahin AKINCI	Zonguldak Bülent Ecevit University
Doç. Dr. Soner ALGI	Necmettin Erbakan University
Doç. Dr. Şafak CEYHAN	Haccettepe University
Doç. Dr. Tuğçe KAYNAK AKÇAOĞLU	Kırıkkale University
Doç. Dr. Verda KARAÇİL CERİT	Nişantaşı University
Dr. Öğr. Üyesi Adem KILIÇ	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversity
Dr. Öğr. Üyesi Aslı GALİOĞLU	Sinop University
Dr. Öğr. Üyesi Bilge Su KARACA	Trakya University
Dr. Öğr. Üyesi Emir DEĞİRMENLİ	Ankara Hacı Bayram Veli University
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi ERTEK BABAÇ	Çanakkale Onsekiz Mart University
Dr. Öğr. Üyesi Melike BOLAT	Zonguldak Bülent Ecevit University
Dr. Öğr. Üyesi Pelin ESMERGÜL	Kırıkkale University
Dr. Öğr. Üyesi Sibel ÇELİK	Dicle University
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem UŞEN	Yıldız Teknik University
Dr. Öğr. Üyesi Vahide Bahar ÖNDER	Necmettin Erbakan University
Dr. Ali Kerem APAYDIN	Necmettin Erbakan University

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ÖNSÖZ / FOREWORD.....	2
EDİTÖR / EDITOR.....	3
EDİTÖR KURULU/ EDITORIAL BOARD.....	3
TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ / TURKISH LANGUAGE EDITOR	3
İNGİLİZCE DİL EDİTÖRLERİ / ENGLISH LANGUAGE EDITORS	3
YAZIM EDİTÖRÜ / WRITING EDITOR.....	4
MİZANPAJ EDİTÖRÜ / LAYOUT EDITOR	4
BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS	4
İÇİNDEKİLER / CONTENTS	5

Araştırma Makalesi / Research Article

- MEB'e bağlı özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin belirlenmesi / Establishing the motivation levels of students taking instrumental classes in amateur music education institutions affiliated with ministry of education
Beyza KARACA, Önder MUSTUL.....9
- Türk müzik makamları ile bağlanma stilleri ilişkisi / Relationship of attachment styles and Turkish music makams
Zeynep POLAT, Mahmut Selman ILDIR, Beyza YILDIRIM, Nesrin DUMAN.....23
17. - 19. yüzyıllar arasında gitarın fiziksel gelişiminin çalım tekniklerine etkileri / 17th - 19th Century physical development of the guitar and its effects on playing techniques
Mesut MARANGOZ, Tuğçe KAYNAK AKÇAOĞLU.....39
- Erken piyano eğitiminde kodaly yaklaşımının uygulanabilirliği ile ilgili piyano öğretmenlerinin görüşleri: Kuzey Kıbrıs örneği / Piano instructors' opinions on the applicability of kodaly approach in early piano education: North Cyprus example
Neriman SOYKUNT, Şifa KIRCA.....54
- Otizm ve müziğe ilişkin meta sentez çalışması / Meta synthesis on autism and music
Ebru ERGÜL, Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE.....75
- Müzik eğitiminde "conversational solfège" ile müzik okuryazarlığı kazanımı / Acquisition of music literacy through 'Conversational solfège' in music education
İlknur ÖZAL GONCU, Yunus YAPALI.....99
- Azerbaycan milli opera sanatının doğuşu ve bu sürece Üzeyir Hacıbeyli'nin opera eserlerinin etkisi / The birth of azerbaijan national opera art and the impact of Uzeyir Hacıbeyli's opera works on this process
Ayşe YILMAZ, Ebru GÖKDAĞ.....123

Makam isimlerinde kebîr-sagîr sıfatlarının işlevleri ve nazarî yaklaşımların izdüşümü / The functions of the “Kebîr”-“Sagîr” adjectives in makam names and the reflection of theoretical approaches

Hakan AYKURT.....147

Türk müziği sol klarnet eğitiminde öğretim programı tasarısına yönelik ihtiyaç analizi / Needs analysis for curriculum design in turkish music g clarnete education

Ufuk SOPAOĞLU, Atilla ÖZDEK.....171

Bireylerin dinledikleri müzik türü ve giyim tarzı tercihleri arasındaki ilişkinin sosyal kimlik temelinde incelenmesi / Examining the relationship between the type of music listened to individuals and their clothing style preferences on the basis of social identity

Asuman YILMAZ FİLİZ, Aysun YILMAZ, Nilgün SAZAK.....196

Müzik öğretmenliği programı yetenek sınavları için gereken TYT sıralaması ön koşulunun öğretmen görüşleri doğrultusunda incelenmesi / Examination of TYT ranking prerequisite for music teaching programme aptitude exams in line with teachers' opinions

Ali Kerem APAYDIN, Derya YAZICI.....222

Türkiye’de reklam müziği alanında çalışan aranjörlerin reklam müziği konusundaki görüşlerinin incelenmesi / Analyzing the opinions of arrangers, working in the field of advertising music in turkey, on advertising music

Ümit Kubilay CAN, Işıl ÇELİKKAN.....246

Çekiç Ali’den derlenen türkülerde makam analizi / Makam analysis in folk songs compiled from Çekiç Ali

Mehmet Can PELİKOĞLU.....273

Kırgız epik destanı Semetey’den ilhamla yazılan “Ayçürök” operası / “Ayçürük” opera written inspired by the kyrgyz epic saga semetey

Ezgi Oya GÜMÜŞ, Elvira NASYRAMBEKOVA.....294


An evaluation of the societal acceptance of female vocalists in the entertainment sector / Eğlence sektöründe çalışan kadın vokallerin toplumsal açıdan kabulünün değerlendirilmesi Mehtap Uçar Tören, Nilgün SAZAK	316
Piyano başlangıç eğitiminde kullanılan Czerny op.599, Czerny op.299, Czerny op.136, Czerny op.636, Burgmüller op.100, Duvernoy op. 176 ve Berens op.61 etütlerinin incelenmesi / Examination of Czerny op.599, Czerny op.299, Czerny op.136, Czerny op.636, Burgmüller op.100, Duvernoy op.176 and berens op.61 etudes used in piano beginner education Zeynep Oya BIYIKLIOĞLU	329
21. yüzyıl enstrüman tasarım ve yapım pratiklerinde yeni bir yaklaşım önerisi; hibrit lutiye / 21st Century a new approach to instrument design and making practices; hybrid lutherie Özgür TURAN	365

	ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE ISSN: 2536-4421
---	--

Atf/Citation

Karaca, B., & Mustul, Ö.(2023). MEB'e bağlı özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin belirlenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 9-22.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1409710>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 25.12.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 28.06.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1409710
---	--	---

Beyza KARACA

Öğrenci, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri
Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi
Bilim Dalı, bezzattokatli@gmail.com



Önder MUSTUL

Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel
Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
ondermustul@hotmail.com



MEB'E BAĞLI ÖZENGEN MÜZİK EĞİTİMİ KURUMLARINDA ÇALGI EĞİTİMİ ALAN ÖĞRENCİLERİN GÜDÜLENME DÜZEYİNİN BELİRLENMESİ

ÖZ

Millî Eğitim Bakanlığı'na (MEB) bağlı özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin cinsiyet, yaş ve eğitimi alınan çalgı türü değişkenlerine göre belirlenmesini amaçlayan bu araştırma, tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Araştırmanın örneklemini Konya'nın Meram ve Selçuklu ilçelerinde Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı 3 özengen müzik eğitimi kurumunda çalgı eğitimi alan 189 öğrenci oluşturmaktadır. Veriler Gençel Ataman ve Güler (2020) tarafından geliştirilen "Özengen Çalgı Eğitimine Yönelik Güdülenme Ölçeği" yolu ile toplanmıştır. Verilerin analizinde ise yüzde, frekans, aritmetik ortalama, Mann Whitney-U, Kruskal Wallis-H kullanılmıştır. Veri analizi sonuçlarına göre öğrencilerin genel güdülenmelerinin iyi düzeyde olduğu, cinsiyete ve yaşa göre güdülenme düzeyinin istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği ancak eğitimi alınan çalgı türüne göre çeşitli gruplar arasında anlamlı farklılık olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Özengen Müzik Eğitimi, Çalgı Eğitimi, Güdülenme.

ESTABLISHING THE MOTIVATION LEVELS OF STUDENTS TAKING INSTRUMENTAL CLASSES IN AMATEUR MUSIC EDUCATION INSTITUTIONS AFFILIATED WITH MINISTRY OF EDUCATION

ABSTRACT

This research aims to establish the motivation levels of students taking instrument classes in amateur music education institutions that are affiliated with the Ministry of Education (MEB) according to the variants of gender, age, and the instrument type that is being taught. This is a descriptive work in the scanning model. 189 students taking instrument classes in 3 amateur music education establishments affiliated with the Ministry of Education in the Meram and Selçuklu districts of Konya make up the sample group of the research. The data are collected by the "Motivation Scale Towards Amateur Instrument Education" method, developed by Gençel Ataman and Güler (2020). In the analysis of the data, percentage, frequency, arithmetic mean, Mann Whitney -U, and Kruskal Wallis-H are used. According to the data analysis results, it has been concluded that the general motivation of the students is a good grade. Statistically, the motivation levels do not show a significant difference according to gender and age but show a significant difference by the instrument type being taught.

Keywords: Amateur Music Education, Instrument Education, Motivation.

1.GİRİŞ

Ülkemizde müzik ve müzik eğitime yönelik gün geçtikçe artan bir ilgi vardır. Bu ilgi nedeniyle müzik eğitiminin yaygınlaştığı, müzik eğitimi kurumlarının sayıca arttığı görülmektedir. Uçan (1993); eğitimin, bireyleri ve toplumları hazırlama, biçimlendirme, yönlendirme, değiştirme, yenileştirme, geliştirme ve yetkinleştirmede oldukça önemli ve etkili olduğunu ifade etmiştir.

Müzik eğitimi ise bireyleri müzik alanında geliştirmeyi ve yetkinleştirmeyi amaçlayan bir bilim dalıdır. Müzik eğitimi; genel müzik eğitimi, mesleki müzik eğitimi ve özengen müzik eğitimi olmak üzere üç türe ayrılır. Genel müzik eğitimi, her birey için zorunludur ve temel müzik bilgilerini kazandırmayı amaçlar. Mesleki müzik eğitimi, müziği meslek olarak edinmek isteyen bireylere yönelik profesyonel müzik eğitimi veren daldır. Özengen müzik eğitimi ise müziği hobi olarak sürdürmek isteyen her yaşta birey için verilebilen müzik eğitimi türüdür. Özengen müzik eğitimi, genel müzik eğitimini destekler ve mesleki müzik eğitime hazırlar. Bu yönü ile iki müzik eğitimi türü arasında bir köprü işlevi görmektedir (Uçan, 1997). Günümüzde ev ortamında yapılan özel derslerin yanı sıra, özengen müzik eğitimi kurumu adı altında müzik aleti veya aksesuarlarının satışını yapan ticarethanelerde de çalgı eğitimi derslerinin yürütüldüğü bilinmektedir. Herhangi bir eğitim programının veya denetimin söz konusu olmadığı bu ortamlarda verilen eğitimin niteliğinin şüpheli olduğu düşünülebilir. Özellikle son yıllarda MEB çatısı altında faaliyetlerini sürdüren özengen müzik eğitimi kurumlarının sayıca arttığı görülmektedir. Dolayısıyla MEB'e bağlı kurumların yetkin kişiler tarafından denetleniyor olması ve bu kurumlarda belli bir öğretim programının izleniyor olması, daha nitelikli öğrenme çıktılarının alınabilmesi açısından son

MEB'e Bağlı Özenen Müzik Eğitimi Kurumlarında Çalgı Eğitimi Alan Öğrencilerin GÜdülenme Düzeyinin Belirlenmesi

derece önem taşımaktadır. Aksoy (2023) da eğitimin diğer disiplinlerinde olduğu gibi müzik eğitiminde de niteliği artıracak temel unsurlardan birinin nitelikli denetim olduğunu belirtmiştir.

Müzik eğitimi içerik olarak ses eğitimi, müzik beğenisi eğitimi, yaratıcılık eğitimi, müziksel devinim ve ritim eğitimi, koro eğitimi, müziksel işitme eğitimi ve çalgı eğitimi alanlarından oluşmaktadır (Uçan, 1997). Çalgı eğitimi, müzik eğitiminin en önemli alt boyutlarından biridir. Günümüzde de özenen müzik eğitimi kurumlarının çatısı altında daha çok çalgı eğitimine yönelik derslerin verildiği görölmektedir.

Genel müzik eğitimi çalgı eğitimi bakımından genellikle yetersiz kalırken, mesleki müzik eğitiminde ve özenen müzik eğitiminde çalgı eğitiminin oldukça önemli bir yeri vardır. Ancak özenen çalgı eğitimi bazı yönleri ile mesleki çalgı eğitiminden ayrılmaktadır. Gençel Ataman ve Güler'e göre (2020) özenen çalgı eğitiminde yaş sınırlamasının olmaması, çalgı öğrenmenin sosyal etkinlik, eğlence ve kişisel tatmin olarak gerçekleşmesi ve erişilmesi planlanan hedef ve beceri düzeyleri bakımından daha esnek ve kişiye özel olması, özenen çalgı eğitimini mesleki çalgı eğitiminden ayıran en önemli özelliklerdir.

Çalgı eğitimi sürecinin başarılı olmasında en belirleyici olan faktörlerden biri öğrencilerin kendi yaptığı bireysel çalışmalarınıdır. Öğretmen olmadan, belli disiplinler altında yapılan bireysel çalışmalar beceri gelişimi açısından son derece önemlidir. Çalgı eğitimi sürecinde öğrencilerin derslere düzenli olarak katılması, öğretmenin verdiği ödevleri bir sonraki derse kadar çalışıp becerilerini geliştirmesi beklenmektedir. Sorumluluk sahibi ve disiplinli olmayı, karşılaşılan güçlükler karşısında sabırla, pes etmeden çalışmayı gerektiren ve uzun bir süreç olan çalgı eğitiminde güdülenme kavramının oldukça önemli bir rolü olduğu düşünülmektedir.

Literatürde farklı açılardan çeşitli tanımları yapılan güdülenme kavramı, motivasyon kelimesi ile eş anlamlıdır. Güdü, "bir davranışı başlatan ve bu davranışın yön ve sürekliliğini belirleyen içsel (bireye ait) bir güç" olarak tanımlanır. Bireyi davranışta bulunmaya iten güçtür (Aydın, 2004). Güdülenme ise, tüm davranışlarımızı etkileyen temel bir role sahip olmakla birlikte, özellikle öğrenme ve eğitim ile ilgili bir kavramdır (Fatima ve ark., 2018). "Eğitimcilerin hedefi, öğrencilerinin öğrenmesi ve başarısıdır. O halde öğrenme ve başarı düzeyini artırmayı hedefleyen her eğitimci öğrencilerinin motivasyonları ile de yakından ilgilenmek durumundadır" (Girgin, 2015).

Müzik eğitiminin önemli bir alt boyutu olan çalgı eğitimi sürecinde de öğretmenin öğrencisi ile olan ilişkisi yadsınamaz bir öneme sahiptir. Birebir yapılan çalgı derslerinde öğretmen, öğrencisinin gereksinimlerini çok iyi tespit etmeli, öğrencinin seviyesine uygun materyaller seçerek süreci yönetmeli ve bu yönde bir tutum ile derse karşı olan güdülenmeyi artırmalıdır.

Günel (1999), çalgı eğitimi ve güdülenme arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade etmiştir;

Çalgı eğitiminde, uygulama alanı için görsel algılamanın ince motor beceriye dönüşmesi ve bu sürecin hızlanması, ince motorların seri halde hareket edebilmesi ve hız kazanması, iki el koordinasyonunun istenen düzeye getirilmesi ve bunun benzeri birçok fiziksel yeterliliğin teori ve yaratma-yorumlama ile birlikte paralel bir gelişim gösterebilmesi için sistemli, disiplinli ve

sürekli çalışmak bir ön koşuldur. Böyle zor bir çalışma süreci ise ancak yoğun istek veya başka bir deyişle yüksek düzeyde bir güdülenme ile sağlanabilir.

Düzenli ve uzun soluklu çalışmalara ilişkin kazanımların sergilenmesine yönelik hedefler konulması, öğrencilerde farklı bir güdülenme durumunun oluşmasını sağlayabilir. Konser, dinleti vb. etkinliklerin süreç içerisinde planlanması, çalışılan ürünlerin sergilenmesine yönelik ortamların oluşturulması öğrencilerin güdülenme düzeyini yukarıda tutmaya yardımcı olabilir. Leung (2008) da güdülenmenin, “müzikte ürün ve yaratıcılık açısından en önemli koşullardan biri olarak kabul edildiğini” dile getirmiştir.

Öğrenme ile ilgili bir kavram olan güdülenme, eylemi başlatarak ve sürdürerek başarının ve verimin oluşmasının en önemli belirleyicisidir. Genellikle başarısız öğrencilerde güdülenme eksikliğinden söz edilebilir. Güdülenmiş öğrenci davranışları ile güdülenmemiş öğrenci davranışları arasında fark vardır. Yeterince güdülenmemiş öğrenciler; derslere düzenli olarak devam etmez, anlatılanları dikkatle dinleyemez, ilgileri dağınık olup, karşılaşılan güçlüklerle mücadele etme yerine geri çekilme davranışı gösterir. Yeterince güdülenmiş öğrencilerde ise, derse ilgi duyma, derse hazırlanarak gelme, davranış için çaba göstermeye ve gerekli zamanı ayırmaya isteklilik, güçlüklerden yılmama, vazgeçmeme, ısrarlı ve kararlı olma gibi davranışlar gözlenir. (Dilekmen ve Ada, 2005)

Bu düşüncelere paralel olarak özengen müzik eğitimi sürecindeki çalgı eğitiminde de öğrencilerin; derslere düzenli devam etmesi, dersi dikkatle dinlemesi, öğretmen tarafından verilen ödevlere yeterli zamanı ayırarak çalgı çalışması ve derse hazır gelmesi, öğrenmesi güç bir durumla karşılaştığında çabucak pes etmemesi, kararlılıkla ve sabırla çalışması, öğrenme ve gelişim sürecinin sağlıklı bir şekilde devam etmesi açısından son derece önemlidir.

Bu araştırmada da MEB'e bağlı özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin belirlenmesi amacıyla aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- 1- Özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin genel güdülenme düzeyi nedir?
- 2- Özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyi cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?
- 3- Özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyi yaş değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?
- 4- Özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyi eğitimi alınan çalgı değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermekte midir?

1.1. Araştırmanın Amacı

Müzik, zamana bağlı bir sanat dalıdır ve çalgı eğitimi uzun bir süreçtir. Çalgı eğitiminde başarı için önemli ve gerekli olan olumlu alışkanlıklarda, güdülenme kavramının önemli bir rolü olduğu düşünülmektedir. Bu genel düşünce ışığında araştırmada, özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan

MEB'e Bağlı Özenen Müzik Eğitimi Kurumlarında Çalgı Eğitimi Alan Öğrencilerin GÜdülenme Düzeyinin Belirlenmesi
öğrencilerin yaş, cinsiyet ve eğitimi alınan çalgı değişkenlerine göre güdülenme düzeylerini belirlemek amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Çalgı eğitimi, fedakarlıklar gerektiren ve bireysel çalgı çalışmalarının çok önemli olduğu bir süreçtir. Güdülenmenin başarıda oldukça önemli bir yeri olduğundan, yoğun okul ve iş yaşantılarının yanı sıra çalgı eğitimini özenen müzik eğitimi kurumlarında sürdüren öğrencilerin güdülenme düzeyinin belirlenmesinin oldukça önemli olduğu düşünülmektedir. Özellikle küçük yaş grubu öğrencilerin otokontrolünün daha zayıf olduğu ve güdülenmeye diğer yaş gruplarına kıyasla daha fazla ihtiyaç duyduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla bu yaş grubunun da güdülenme düzeyinin tespit edilmesi önem taşımaktadır.

Araştırmanın örneklemini oluşturan öğrencilerin tamamı MEB özel öğretim kurumları genel müdürlüğüne bağlı olarak faaliyet gösteren özenen müzik eğitimi kurumlarında eğitim almaktadır. Aksoy (2023); özel müzik kursları için nitelikli denetimin, eğitimin niteliğini artıracak temel unsurlardan biri olduğunu belirtmiş ve gayri resmi kursların denetim mekanizmasının içine alınması için yetkili kurumlar tarafından daha fazla gayret gösterilmesi gerektiğini önermiştir.

İlgili literatür tarandığında; mesleki müzik eğitime ve çalgı eğitime yönelik güdülenme ölçeklerinin geliştirildiği ve yoğun olarak uygulandığı görülmüştür. Özenen müzik eğitimi alanında güdülenme ölçeklerinin uygulandığı çalışma sayısı ise oldukça sınırlıdır. Çalışma, özenen müzik eğitimi alanı ile ilgilenen öğrencilere, velilere ve eğitimcilere bir kaynak niteliği taşıması açısından da önemlidir.

2. YÖNTEM

Araştırmada nicel araştırma yönteminden yararlanılmıştır. Nicel araştırmalarda anahtar kavram niceliktir ve niceliği açıklamak için sayılar kullanılır (Punch, 2020). Araştırma, nicel araştırmalarda sıklıkla kullanılan tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. "Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır; onları herhangi bir değiştirme ve etkileme çabası gösterilmez" (Karasar, 2016).

Araştırmada veri toplama aracı olarak "Özenen Çalgı Eğitime Yönelik Güdülenme Ölçeği" kullanılmıştır. Ölçek, Gençel Ataman ve Güler (2020) tarafından 5'li likert tipinde geliştirilmiştir. Başlangıçta 47 maddeden oluşan ölçekte geçerlik ve güvenirlik çalışmaları yapılmış ve ölçek 25 maddelik son şeklini almıştır. 25 maddeden oluşan ölçekteki faktörler; "mutluluk, isteksizlik, zorluk yaşama, sosyal çevreyle etkileşim ve ilgi" olarak 5 faktör altında toplanmıştır ancak ölçek tek boyutlu olarak da kullanılabilir (Gençel Ataman ve Güler, 2020).

Verilerin analizinde SPSS paket programı kullanılmıştır. Yapılan istatistiksel analizlerde anlamlılık düzeyi $p < 0,05$ olarak alınmıştır. Elde edilen verilere normallik testi uygulanmış ve bu test sonucunda

Beyza Karaca, Önder MUSTUL

verilerin normal dağılmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle verilerin analizinde non-parametrik testlerden Kruskal Wallis-H ve Mann Whitney-U testleri kullanılmıştır. Ölçeğin CronBach-Alpha değeri 0.73 olarak bulunmuş ve güvenilir olduğu saptanmıştır.

Araştırmanın evreni Türkiye’de Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerdir. Araştırmanın örneklem grubunu ise Konya’nın Meram ve Selçuklu ilçelerinde Millî Eğitim Bakanlığı’na bağlı 3 özengen müzik eğitimi kurumunda (T.C. MEB Özel Öner Mustul Sanat Merkezi, MEB Özel Kıyanus Bale ve Müzik Okulu, MEB Özel Barış Sanat Merkezi) çalgı eğitimi alan 189 öğrenci oluşturmaktadır.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 21/05/2021

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 2021/328

3. BULGULAR

Tablo 1

Öğrencilerin Güdülenme Düzeyinin Puan Ortalamaları

n	Ort.	Sd
189	4,30	0,42

Tablo 1’e bakıldığında öğrencilerin güdülenme düzeyinin 4,30 ortalama ile iyi düzeyde olduğu görülmektedir. Özengen müzik eğitimi kurumlarında genel ve mesleki müzik eğitimi kurumlarına kıyasla, öğrencilerin çoğunlukla hobi amaçlı ve kendi istekleri doğrultusunda çalgı eğitimi almalarının, elde edilen bu verinin gerekçelerinden olabileceği düşünülmektedir.

Tablo 2

Öğrencilerin Güdülenme Düzeyinin Cinsiyet Değişkenine Göre Mann- Whitney U Testi Sonuç Dağılımı

	n	Sıra Ort.	Sıra Toplamı	U	p
Kız	133	96,19	12793,50		
Erkek	56	92,17	5161,50		
Toplam				3565,500	0,644

$p < 0,05$

MEB'e Bağlı Özenen Müzik Eğitimi Kurumlarında Çalgı Eğitimi Alan Öğrencilerin Güdülenme Düzeyinin Belirlenmesi

Tablo 2 incelendiğinde öğrencilerin güdülenme düzeyinin cinsiyet değişkenine göre istatistiksel olarak anlamlı düzeyde fark oluşturmadığı görülmektedir ($p= 0,64$). Elde edilen bu veriler doğrultusunda öğrencilerin güdülenme düzeyinin cinsiyet değişkenine göre farklılık göstermediği söylenebilir.

Elde edilen bu veriye göre cinsiyet değişkeninin, öğrencinin söz konusu çalgıya karşı fiziksel ve işitsel yeterliliğinin ve o çalgıya yönelik öğrenme isteğinin önüne geçmediği düşünülebilir. Çalışma grubu öğrencilerinin MEB'e bağlı özenen müzik eğitimi kurumlarında görev yapan uzman kişilerce fiziksel ve işitsel özelliklerine uygun çalgı türüne yönlendirilmesi ve kendi fiziksel özelliklerine uygun çalgı boyutunun belirlenmesinin, cinsiyet değişkeninde anlamlı bir farklılık çıkmamasının nedenlerinden olabileceği düşünölmektedir. Ayrıca öğrencilerin kendi fiziksel ve işitsel özelliklerine uygun çalgılara yönlendirilmesinin, güdülenme ve hevesi olumlu yönde etkilediği de düşünölebilir.

Tablo 3

Öğrencilerin Güdülenme Düzeyinin Yaş Değişkenine Göre Kruskal Wallis-H Testi Sonuç Dağılımı

	n	Sıra Ort.	χ^2	p
5-7 Yaş	25	113,64		
8-10 Yaş	48	101,10		
11-13 Yaş	43	82,51		
14-16 Yaş	44	89,49		
17-19 Yaş	10	94,70		
20 ve üzeri	19	96,24		
Toplam	189		6,208	0,286

Tablo 3 incelendiğinde öğrencilerin güdülenme düzeyinin yaş değişkenine göre istatistiksel olarak anlamlı düzeyde fark oluşturmadığı görülmektedir ($p=0,29$). Öğrencilerin, yaşları farketmeksizin çoğunlukla kendi istekleri ile bu eğitimi aldığı ve sevdiği, ilgi duyduğu çalgılarla eğitim sürecine devam etmelerinden dolayı, yaş değişkenine göre anlamlı bir farklılık çıkmadığı düşünölmektedir.

Tablo 4

Öğrencilerin Güdülenme Düzeyinin Eğitimi Alınan Çalgı Değişkenine Göre Kruskal Wallis-H Testi Sonuç Dağılımı

	n	Sıra Ort.	χ^2	p
Piyano	101	98,72		
Keman	34	117,10		
Gitar	35	59,79		
Flüt	3	153,17		

	n	Sıra Ort.	χ^2	p
Şan	1	53,00		
Bağlama	4	116,75		
Bateri	3	45,33		
Çello	2	57,75		
Ud	1	73,50		
Klarnet	5	121,10		
Toplam	189		29,878	0,00

Tablo 4 incelendiğinde öğrencilerin güdülenme düzeyinin eğitimi alınan çalgı türüne göre genel anlamda anlamlı bir farklılık gösterdiği Kruskal Wallis-H testi ile tespit edilmiştir ($p=0,00$). Hangi gruplar arasında anlamlı bir fark olduğunu belirlemek için ise gruplara Mann Whitney-U testi uygulanmıştır. Buna göre; piyano dersi alan öğrencilerin gitar dersi alan öğrencilere göre ($p=0,00$), keman dersi alan öğrencilerin gitar dersi alan öğrencilere göre ($p=0,00$), keman dersi alan öğrencilerin bateri dersi alan öğrencilere göre ($p=0,022$), bateri dersi alan öğrencilerin klarnet dersi alan öğrencilere göre ($p=0,025$), flüt dersi alan öğrencilerin gitar dersi alan öğrencilere göre ($p=0,013$), bağlama dersi alan öğrencilerin gitar dersi alan öğrencilere göre ($p=0,049$), klarnet dersi alan öğrencilerin gitar dersi alan öğrencilere göre ($p=0,016$), bağlama dersi alan öğrencilerin bateri dersi alan öğrencilere göre ($p=0,034$) güdülenme düzeyi daha yüksek çıkmıştır.

Özellikle küçük yaş grubu öğrencilerinin gerek telli ya da nefesli çalgılar için fiziksel olarak uygun olmaması, gerekse müziksel duyumunun gelişmesi için uzman kişilerce akort problemi olmayan ve bedensel kurulumu daha rahat olan piyano çalgısına yönlendirildiği bilinmektedir. Piyano öğrencilerinin sayıca çoğunlukta olmasının bu durumdan kaynaklanabileceği düşünülmektedir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin genel olarak iyi düzeyde olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bireylerin özengen müzik eğitimi kurumlarına çoğunlukla kendi istekleri doğrultusunda ve hobi edinmek amaçlı başvurduğu, bu nedenle içsel güdülenmelerinin yüksek olduğu düşünülmektedir. Bu bulgu, Bilen (2020)'in özengen müzik eğitimi alan öğrencilerin müzikal motivasyon düzeylerini çeşitli değişkenler açısından incelediği çalışmasının bulguları ile örtüşmektedir. Kaya (2023)'nin çalışmasında da özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin yüksek olduğu tespit edilmiştir.

Özengen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin cinsiyet değişkenine göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durum Eser ve arkadaşları (2021)'nin çalışmasında elde ettiği veriler ile örtüşmemektedir. Bu çalışmada, özengen müzik eğitimi alan öğrencilerin müziğe ilgi düzeylerinde kız öğrencilerin lehine anlamlı bir farklılık olduğu

MEB'e Bağlı Özenen Müzik Eğitimi Kurumlarında Çalgı Eğitimi Alan Öğrencilerin GÜdülenme Düzeyinin Belirlenmesi

tespit edilmiştir. Kaya (2023), özenen çalgı eğitimi alan öğrencilerin cinsiyet değişkenine göre mutluluk, zorluk yaşama ve ilgi faktör düzeylerinde anlamlı bir farkın olmadığını; isteksizlik ve sosyal çevreyle etkileşim faktör düzeylerinde ise anlamlı farklılığın olduğunu tespit etmiştir. İsteksizlik faktörü düzeyinde erkeklerin lehine anlamlı farkın oluştuğu, sosyal çevreyle etkileşim faktöründe ise kadınların lehine anlamlı farklılığın oluştuğu görölmektedir. Bilen (2020), özenen müzik eğitimi alan öğrencilerin müzikal motivasyon düzeylerini incelediği çalışmasında, cinsiyet değişkenine göre kız öğrencilerin lehine anlamlı bir farklılık olduğunu tespit etmiştir.

Özenen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin yaş değişkenine göre istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık göstermediği sonucuna ulaşılmıştır. Kaya (2023)'nin çalışma grubunda yaş düzeylerinde farklılık olduğu görölmektedir. Bu çalışmaya 15 yaş altı öğrenciler dahil edilmemiştir. Çalışmada, 33 yaş ve üstü öğrencilerin özenen çalgı eğitimine yönelik güdülenme düzeylerinin ilgi boyutunda diğer yaş gruplarına göre daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Bilen (2020), özenen müzik eğitimi alan öğrencilerin müzikal motivasyon düzeylerini incelediği çalışmasında, yaş değişkenine göre çeşitli gruplar anlamlı bir farklılık olduğunu tespit etmiştir.

Özenen müzik eğitimi kurumlarında çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinin eğitimi alınan çalgı türü değişkenine göre çeşitli gruplar arasında istatistiksel olarak anlamlı bir farklılık gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır. Kaya (2023), özenen çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeyinde eğitimi alınan çalgı türü değişkenine göre anlamlı bir farklılık olmadığını tespit etmiştir.

Çalışkan'ın (2008) çalışma grubu yaş olarak farklılık göstermekte ve mesleki müzik eğitimi kurumunda yapılan bir çalışma olması yönüyle bu çalışmadan ayrılmaktadır. Ancak her iki çalışma grubundaki öğrencilerin de çalgı eğitimi alıyor olmasının ortak bir durum olduğu göz önüne alındığında, Çalışkan'ın (2008) bulgularının yaş, cinsiyet ve bireysel çalgı türüne göre anlamlı farklılık gösterdiği ve bu çalışmanın sonuçları ile hem örtüşen hem de örtüşmeyen yanları olduğu görölmektedir.

Araştırma, "Özenen Çalgı Eğitimine Yönelik Güdülenme Ölçeği"nden elde edilen veriler ile sınırlıdır. Alana özgü yeni ölçeklerin geliştirilmesi, ölçek çeşitliliğın artırılması önerilmektedir. Araştırma, Konya ilindeki 3 özenen müzik eğitimi kurumu ile sınırlıdır. Benzer araştırmaların daha farklı ve daha geniş coğrafyalarda yapılmasının da alana katkı sağlayacağı düşünölmektedir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, Y. (2023). Özel müzik kurslarının denetlenme durumlarının incelenmesi. *Milli Eğitim*, 52 (238) 1385-1412. <https://doi.org/10.37669/milliegitim.1131401>
- Aydın, O. (2004). *Güdüler ve Duygular. Davranış Bilimlerine Giriş* (3. Baskı). Anadolu Üniversitesi.
- Bilen, H. (2020). *Özenen (amatör) müzik eğitimi alan öğrencilerin müzikal motivasyon düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi* (Tez No. 642853) [Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Çalışkan, T. (2008). *Müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitiminde güdülenme düzeyleri ve başarı durumları arasındaki ilişki* (Tez No. 231821) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Dilekmen, M., & Ada, Ş. (2005). Öğrenmede güdülenme. *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* 11. 113-123. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunikkefd/issue/2772/37080>
- Eser, B., Kaleli, Y.S., & Güçlü, O. (2021). Özengen müzik eğitimi alan öğrencilerin müziğe yönelik ilgi düzeylerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *İdil*, 82, 951-962. <https://doi.org/10.7816/idil-10-82-08>
- Fatima, S., Sharif, H., & Zimet, G. (2018). Personal and social resources interplay synergistically to enhance academic motivation. *International Journal of Educational Psychology*, 7(2), 196-226. <http://dx.doi.org/10.17583/ijep.2018.3017>
- Gençel Ataman, Ö., & Güler, İ. (2020). Özengen çalgı eğitimine yönelik güdülenme ölçeğinin geçerlik ve güvenilirlik çalışması. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(Müzik Özel Sayısı), 294-305. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.650270>
- Girgin, D. (2015). Bireysel çalgı dersi motivasyon ölçeği: Geçerlik Güvenirlik Analizi. *K.Ü. Kastamonu Eğitim Dergisi* 23, 4, 1723-1736. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/209803>
- Günel, F. (1999). *Piyano eğitiminde motivasyon değerlendirme ölçeği oluşturma* (Tez No. 85813) [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi. (31. Baskı)*. Nobel Yayın Dağıtım
- Kaya, A. (2023). Özengen çalgı eğitimi alan öğrencilerin güdülenme düzeylerinin incelenmesi (Konya İli Örneği). *Eğitim Yayınevi. Güzel Sanatlar Alanında Uluslararası Araştırmalar VII*. 45-61.
- Leung, B. W. (2008). Factors affecting the motivation of Hong Kong primary school students in composing music. *International Journal of Music Education*, 26 (1), 47-62. <https://doi.org/10.1177/0255761407085649>
- Punch, K.F. (2020). *Sosyal araştırmalara giriş*. Nicel ve Nitel Yaklaşımlar. Siyasal Kitabevi.
- Uçan, A. (1993). *İnsan ve müzik, insan ve sanat eğitimi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi* (2. Baskı). Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi temel kavramlar–ilkeler–yaklaşımlar ve Türkiye’de Cumhuriyet’in ilk altmış yılındaki durum*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

There is an increasing interest in music and music education. It is seen that because of this interest, music education is becoming more common, and music education establishments are increasing in number. Music education, is a discipline that aims to help individuals improve and become competent. Music education is divided into three categories: general music education, vocational music education, and amateur music education. General music education is mandatory for each individual and aims to

provide basic musical knowledge. Vocational music education is a branch that teaches music to individuals who want to pursue music as a profession. Amateur music education is the music education that can be taught for individuals of any age who want to maintain music as a hobby. Amateur music education supports general music education and prepares for vocational music education. With this aspect, it serves as a bridge between two types of music education (Uan, 1997).

While general music education generally lacks sufficiency in instrument education, instrument education has significant importance in vocational music education and amateur music education. One of the most determinant factors in the instrument education process is the individual practice the student does on their own. Before becoming a teacher, individual works conducted under certain disciplines carry utmost importance. During the instrument education process, students are expected to attend classes regularly, study the homework given by the teacher until the next lesson, and improve their skills. In instrument education, which is a long process that requires being responsible and disciplined as well as working with patience and without giving up, it is thought that the motivation concept has a quite important role.

In this research, answers are sought to the following questions in order to establish the motivation levels of students taking instrument education in amateur music education establishments affiliated with the Ministry of Education (MEB).

- 1- What is the general motivation grade of students taking instrument education in amateur music education establishments?
- 2- Does the motivation level of students taking instrument education in amateur music education establishments show a significant difference in accordance with the gender variant?
- 3- Does the motivation level of students taking instrument education in amateur music education establishments show a significant difference in accordance with the age variant?
- 4- Does the motivation level of students taking instrument education in amateur music education establishments show a significant difference in accordance with the instrument-educated variant?

2. Method

In the research, quantitative research method has been used. The research is a descriptive research that is frequently used in quantitative researches. In the research, "Motivation Scale Towards Amateur Instrument Education" has been used as the data gathering tool. The scale has been developed by Gençel Ataman and Güler (2020) in 5-point Likert type. The SPSS package program has been used in the analysis of the data. Normality test has been applied to the gathered data, and according to this test result, it has been determined that the data hasn't dispersed equally. Therefore, Kruskal Wallis-H and Mann Whitney-U tests, which are non-parametric tests, have been used in the analysis of the data. The CronBach-Alpha value of the scale has been found to be 0.73 and detected to be safe.

The universe of the research consists of the students taking instrument education classes in amateur music education establishments affiliated with the Ministry of Education in Turkey. The sample group of the research consists of 189 students taking instrument education in 3 amateur music education establishments affiliated with the Ministry of Education (T.R. Ministry of Education Private Öner Mustul Art Center, Ministry of Education Private Kıyanus Ballet and Music School, Ministry of Education Private Barış Art Center) in Meram and Selçuklu districts of Konya.

3. Findings, Discussion and Results

It has been detected that the general motivation level of the students are on a good level, with a 4.30 average. This finding matches the findings of Bilen's (2020) study, which examines students' musical motivation levels in certain aspects. In Kaya's (2023) study too, it was determined that the motivation level of students who received instrument training in amateur music education establishments was high.

It is seen that the students' motivation level does not make a statistically significant difference according to gender ($p = 0.64$) and age ($p = 0.29$) variables.

It was determined by the Kruskal Wallis-H test that the students' motivation level generally showed a significant difference depending on the type of instrument they were trained in ($p = 0.00$). Mann Whitney-U test was applied to the groups to determine which groups there was a significant difference. According to this, students taking piano lessons more than students taking guitar lessons ($p = 0.00$), students taking violin lessons more than students taking guitar lessons ($p = 0.00$), students taking violin lessons more than students taking drum lessons ($p = 0.022$), students taking clarinet lessons ($p = 0.025$), students taking flute lessons more than students taking guitar lessons ($p = 0.013$), students taking baglama lessons compared to students taking guitar lessons ($p = 0.049$), students taking clarinet lessons more than students taking guitar lessons ($p = 0.049$), students taking clarinet lessons more than students taking guitar lessons ($p = 0.013$). The motivation level of the students who took baglama lessons was higher than that of the students who took drum lessons ($p = 0.034$).

It is thought that the fact that students mostly receive instrument training for hobby purposes and in line with their own wishes in amateur music education establishments, compared to general and vocational music education institutions, may be one of the reasons for the higher motivation level of the students.

Özenen Çalgı Eğitime Yönelik GÜdülenme Ölçeği

ÖLÇEK MADDELERİ	Tamamen katılıyorum	Katılıyorum	Kararsızım	Katılmıyorum	Kesinlikle katılmıyorum
1 Çalgı çalmayı öğrenmek boşa zaman harcamaktır.					
2 Çalgı çalmayı mecbur olduğum için öğreniyorum.					
3 Çalgı çalmayı öğrenmek sıkıcıdır.					
4 Ailem zorlamasa çalgı çalmayı öğrenmek istemezdim.					
5 Çalgıma çalışmamak için bahaneler uydururum.					
6 Çalgımla ilgili ödevlerimin bana ne yarar sağlayacağını bilmiyorum.					
7 Çalgı dersinde yeni şeyler öğrenmek beni mutlu eder.					
8 Çalgımda başarılı olunca kendimi mutlu hissederim.					
9 Çalgı dersinden çıkınca derste öğrendiklerimi hemen çalışmak isterim.					
10 Çalgım ile ilgili müzikleri internette bulmak ve dinlemek ilgimi çeker.					
11 Çalgı derslerinde kullanılan materyalleri (nota, eser, parça, türkü vb.) anlamakta zorlanırım.					
12 Öğretmenimin verdiği ödevleri çalabilmek kendime olan güvenimi artırır.					
13 Çalgı derslerindeki uygulamaları (eser, etüd vb.) tamamladığımda başarılı olduğumu hissederim.					
14 Çalgı derslerinde kullanılan notaların kolay okunabilir olması dikkatimi artırır.					
15 Çalgım ile ilgili sanatçıları her zaman takip ederim.					
16 Düzeyimin üzerindeki parçalarla uğraşmak istemem.					
17 Çalgı çalabilmenin beni diğer insanlardan farklı kılan bir özellik olduğunu düşünüyorum.					
18 Çalgı çalan arkadaşlarımdan hangi parçaları çaldıklarını merak ederim.					
19 Ailem çalgı çalmam konusunda beni destekler.					
20 Çalgı derslerindeki alıştıırma ve uygulamalar zordur.					
21 Çalgı öğrenmeye ayırdığım zamanı başka bir uğraşla geçirmek isterdim.					
22 Ailem çalgı çaldığım için benimle gurur duyuyor.					
23 Çalgı çalma konusunda başarılı olduğum için her çalgıyı öğrenebilirim.					
24 İlk defa çalacağım bir parçayı öğrenirken yaşadığım zorluk çalgı çalma isteğimi azaltır.					
25 Çalgı çalmayı öğrenmek tahminimden daha zor olduğuna için öğrenemeyeceğim hissine kapılırım.					

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 21/05/2021

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 2021/328

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %70

2. yazar katkı oranı : %30

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.




ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE

ISSN: 2536-4421

Atf/Citation

Polat, Z., İldır, M. S., Yıldırım, B. & Duman, N. (2023). Relationship of attachment styles and Turkish music makams. *Online Journal Of Music Sciences*, 9(1), 23-38.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1400895>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 06.12.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 28.01.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1400895
---	--	---

Zeynep POLAT

Öğrenci, İstanbul 29 Mayıs
Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Psikoloji,
zeyneppolat187@gmail.co
m



Mahmut Selman ILDIR

Öğrenci, İstanbul 29 Mayıs
Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Psikoloji,
selmanildir@gmail.com



Beyza YILDIRIM

Öğrenci, İstanbul 29 Mayıs
Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Psikoloji,
Beeyzayldrm99@gmail.co
m



Nesrin DUMAN

Doç. Dr., İstanbul 29 Mayıs
Üniversitesi, Edebiyat
Fakültesi, Psikoloji,
nesrinduman@windowsliv
e.com



TÜRK MÜZİK MAKAMLARI İLE BAĞLANMA STİLLERİ İLİŞKİSİ

ÖZ

Bağlanma için yapılan tanımlama bebek ile bakım veren kişi arasında kurulan duygusal bağ olarak karakterize edilir. Duygusal olarak nitelendirilebilecek olan bu bağın tutarlılık ve süreklilik ile ilişkilendirildiği bilinmektedir. Bağlanma stilleri bireylerin ergenlik, yetişkinlik ve yaşlılık dönemlerinde ilişki kurma, sürdürme ve diğer insanlarla bağlantı kurma yollarının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır. Yaşamın erken döneminde bebeğin bakım verenle kurduğu bağlanma biçimleri yetişkinlik ve ergenlik dönemini, bu dönemlerde kişilerarası ilişkilerin şema oluşumunu ve kurulacak ilişkilerin niteliklerini etkilemektedir. Öte yandan Türk makamlarının insanların duyguları üzerindeki etkisi pek çok farklı alanda (güven, kuvvet, cesaret, üzüntü) kendine yer edinmektedir. Bu noktada bireylerin bağlanma stillerinin müzik tercihleriyle bir eşleşmeye sahip olabileceği düşünülmüştür. Bu bağlantı ile çalışma, üniversite öğrencilerinin bağlanma stilleri ile Türk makam tercihleri arasındaki ilişkinin araştırılmasını hedef almıştır. Türk makamlarından üç tanesine (İsfahân, Kûçek ve Sabâ) yönelik tercihler araştırmanın inceleme konusudur. Bu amaçla 384 üniversite öğrencisine makam dinletileri akabinde “Üç Boyutlu Bağlanma Stilleri Ölçeği” uygulanmıştır. Yapılan analizlerin sonucu bağlanma stilleri ile Türk makam (İsfahân, Kûçek ve Sabâ) tercihleri arasında anlamlı bir ilişki olmadığını ortaya koymuştur. Ayrıca Türk makam tercihleri cinsiyete, yaş grubuna ve bağlanma biçimine göre de anlamlı bir farklılık göstermemektedir. Bu araştırma, Türk makamları ile bağlanma stilleri arasındaki ilişkiyi araştıran öncü bir çalışmadır. Gelecekte yapılacak çalışmalara kaynak niteliğinde olması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk makamı, bağlanma biçimleri, müzik, İsfahân, Kûçek, Sabâ.

RELATIONSHIP OF ATTACHMENT STYLES AND TURKISH MUSIC MAKAMS

ABSTRACT

The definition of attachment is characterized as the emotional bond established between the baby and the caregiver. It is known that this bond, which can be described as emotional, is associated with consistency and continuity. Attachment styles help understand the ways individuals establish, maintain, and connect with other people during adolescence, adulthood, and old age. The attachment styles that the baby establishes with the caregiver in the early period of life affect adulthood and adolescence, the schema formation of interpersonal relationships in these periods, and the qualities of the relationships to be established. On the other hand, the influence of Turkish makams on people's emotions has a place in many different areas (confidence, strength, courage, and sadness). At this point, it is thought that individuals' attachment styles may have a match with their music preferences. With this connection, the study aimed to investigate the relationship between university students' attachment styles and Turkish makam preferences. Preferences for three of the Turkish makams (Isfahân, Kûçek, and Sabâ) are the subject of the research. For this purpose, the "*Three-Dimensional Attachment Styles Scale*" was applied to 384 university students after the makam recitals. The results of the analysis revealed that there was no significant relationship between attachment styles and Turkish makams (Isfahân, Kûçek, and Sabâ) preferences. In addition, Turkish makam preferences do not show any significant differences according to sex, age group, and attachment style. This research is a pioneering study investigating the relationship between Turkish makams and attachment styles. It is intended to serve as a resource for future studies.

Keywords: Turkish makam, attachment style, music, Isfahân, Kûçek, Sabâ.

1. INTRODUCTION

Attachment styles depict the ways individuals form, maintain relationships, and connect with other people. This concept, studied by Bowlby (1980; 1982) describes the strong feelings between the individual and the figure with whom he or she wishes to establish a relationship or closeness in moments of fear, fatigue, or physical discomfort. The attachment styles formed by the baby with the caregiver in the early period affect adulthood and adolescence, the formation of interpersonal schemas in these periods, the qualities of the relationships to be established, and the content of the emotions developed for the social environment (Berscheid, 1994).

Bowlby's attachment theory was improved over time by Ainsworth and her colleagues; the attachment styles are categorized under three categories: secure, anxious, and avoidant attachment (Ainsworth & Bowlby, 1991, p.340). Ainsworth et al.'s suggest that babies who have a secure attachment to their caregivers perceive themselves as someone worth trusting and loving at later ages (Kazan & Subaşı, 2020). This type of attachment has a fundamental relationship with the feeling of security. Those with an anxious attachment experience intense anxiety, tension, and anger when their caregivers are separated from them; they do not calm down easily after being reunited; and they cling tightly to their caregivers and want to be together (Deniz, 2006). Babies who develop an anxious attachment type

develop uncertain and insecure feelings towards themselves and their environment in the future (Çelik & Set, 2023). Avoidantly attached babies, on the other hand, appear to be unaffected by separation from their caregivers and avoid contact with their caregivers after being reunited (Deniz, 2006). Babies with an avoidant attachment style develop a more distant relationship model towards their environment in adulthood. In order to regulate this distance in a healthy way, a person may need a sense of courage in social life. As can be seen, attachment styles generally reflect a balance between trust, closeness, and independence.

On the other hand, music is a communication, entertainment, and treatment method that dates back to human history and is used for different purposes. It is known that the history of music in the Turkish nation has been going on for at least 6000 years (Somakçı, 2003). Physicians, who were called '*shamans*' during the Altai Turks, started to be known as '*baks*' when the Turks accepted Islam. These physicians combined music, poetry, and dance in their treatment sessions and used them as a treatment method (Güvenç, 1993). Farabi (A.C. 870-950) and Ibn-i Sina (A.C. 980-1037), who are among the Turkish-Islamic scholars who lived in the history of Islamic Civilization, have made important findings on the relationship between music therapy and makams (Somakçı, 2003). Ibn-i Sina outlined the treatment of psychic illnesses, stating that harmoniously tuned sounds have a strong impact on the human psyche, and voice intonations reflect the person's mood. Ibn-i Sina asserts that the ability of music to evoke pleasant emotions is related not to our auditory capacity but to our perceptual ability (Grebene, 1978).

Farabi has also made a significant study on the classification of the effects of Turkish makams (maqams) on the soul. For example, he states that the Rast makam gives people joy and peace, the Isfahân makam gives people confidence, the Kûçek makam makes people sad and is associated with the feeling of pain, and the Sabâ makam gives the person a feeling of courage and power (Yiğitbaş, 1972). It is widely known that the first time Turks seriously used music therapy was during the Ottoman Empire period (Somakçı, 2003). During the Ottoman Empire period, the effects of Turkish makams on people's moods, what types of diseases they were used to treat, and the relationship between them have survived until today through historical transfer (Çak & Özcan, 2018). Music therapy, which has been researched with its increasing importance since the 18th century, has been developed and continues to be developed until today, is used in the field of medicine in various parts of the world (Çak & Özcan, 2018).

The influence of Turkish makams on human emotions has its place in many different areas. It has a very wide field of influence and research, such as which Turkish makam should be listened to at what time of the day and which diseases Turkish makams will cure. Considering this wide area of influence, the question arises whether there may be a relationship between attachment styles and Turkish makam preferences, since attachment styles can affect emotional states and personality traits. Researches (Alaei, Rule & MacDonald, 2022) show that individuals' attachment styles may be related to their music preferences. In particular, secure and insecure attachment styles are important individual differences regarding relationships. Starting from this point, this research was designed.

1.1. Aim of the Study

The aim of this current research is to investigate the relationship between university students' attachment styles and Turkish makam preferences. For this purpose, the research seeks to answer the following questions:

- 1- What are the attachment styles of university students?
- 2- Do students' Turkish makam (Isfahân, Kûçek and Sabâ) preferences differ significantly according to socio-demographic variables?
- 3- Do students' Turkish makam (Isfahân, Kûçek and Sabâ) preferences differ significantly according to their attachment styles?
- 4- Is there a significant correlational relationship between students' attachment styles and Turkish makam preferences?

1.2. Significance of the Study

The purpose of this research is to investigate the relationship between attachment styles and Turkish makam preferences. In this context, the research will provide data to understand whether a Turkish makam specific to attachment styles is evident. The research results are important in that they aim to provide information for studies that will increase students' psychological well-being.

2. METHODS

2.1. Model Of the Research

The model of the research is the survey model, which is "*a research model that aims to detect a past or present situation as it exists*" (Karasar, 2018, p.109). In the study, the "*relational screening model*," which is one of the screening models under the title of general screening and aims to determine the existence and/or degree of change between two or more variables, was used. This model is made in the form of data pairs that will allow a relational analysis (Karasar, 2018, p.114).

2.2. Data Collection Tools

The data for this research were collected using two forms: "*Personal Information Form*" and "*Three-Dimensional Attachment Styles Scale*" to determine the attachment styles of the participants. "Personal Information Form" prepared by the researchers consists of some close-ended questions about age, sex, educational status, and the preference of Turkish makams (Isfahân, Kûçek, and Sabâ).

Three-Dimensional Attachment Styles Scale: Erzen (2016) developed "Three-Dimensional Attachment Styles Scale". The scale consists of 18 items. The form is a 5-point Likert type; it is scored between 1-5 (1-I totally disagree...5-I totally agree). There are no reverse-coded items on the scale. The scale also has three subscales. Questions numbered 4, 7, 10, 13, and 16 examine the "secure attachment" dimension; Questions numbered 2, 6, 8, 11, 14, and 17 examine the "anxious attachment" dimension;

Questions numbered 1, 3, 5, 9, 12, 15, and 18 show the "avoidant attachment" dimension. Analyses are carried out by taking the total score of each attachment style separately. Since two of the dimensions are negative and one is positive, it is not possible to add the three styles and obtain a single total score. In this study, the Cronbach Alpha coefficient of the scale is ($\alpha=.66$); it was found to be ($\alpha=.52$) for the secure attachment dimension, ($\alpha=.77$) for the avoidant attachment dimension, and ($\alpha=.77$) for the anxious attachment dimension. Generally accepted rule is that Cronbach Alpha of 0.6-0.7 indicates an acceptable level of reliability.

In addition to the applied scales, Turkish makam recitals (Isfahân, Kûçek and Sabâ) were given to the participants. The participants listened to the music of three makams on YouTube.

2.3. Ethics Of the Study

Name of the ethics review board: Istanbul 29 Mayıs University Non-Interventional Clinical Research Ethics Committee

Date of ethical review decision: 30.10.2023

Number of the ethical assessment certificate: 11

2.4. Analysis

In the analysis of the research results, the data collected from the forms and scales were digitized and entered into the SPSS-22 program for Windows. To analyze the data, it was first determined whether the relevant data set showed a normal distribution. Tabachnick and Fidell (2013) accept that the distribution is normal when the skewness and kurtosis values are between ± 1.50 . Since the skewness and kurtosis values of the Three-Dimensional Attachment Styles Scale subscale (secure, avoidant, and anxious) scores in the study are within this range, it can be said that the data set has a normal distribution (see Table 2). As such, parametric methods were found suitable for analysis. Pearson correlation was chosen for correlation analysis. $p<.05$ and $p<.001$ significance levels were preferred in interpretation.

2.5. Sampling

This research was conducted in the fall semester of the 2023–2024 academic year. While determining the sampling method, the simple random sampling technique, which is a type of sampling in which all elements in the study population have an equal chance of being selected, was used. For the sample size, 384 people were determined as the sample by calculating a 95% confidence interval and a 5% margin of error in the unknown universe. Detailed information about demographical variables is presented in Table 1.

Table 1*Demographical Variables*

Variables		n	%
Sex	Male	79	20,6
	Female	305	79,4
Education	Undergraduate	302	78,6
	Graduate	70	18,2
	Master-Doctoral	12	3,1
Age	18-24 years	331	86,2
	25-35 years	53	13,8
Turkish Makam Preferences	İsfahân makam	181	47,1
	Kûçek makam	124	32,3
	Sabâ makam	79	20,6
	<i>Total</i>	<i>384</i>	<i>100</i>

3. RESULTS

In this section, descriptive analysis results on the “*Three-Dimensional Attachment Styles Scale*”, comparative analysis results according to demographic variables, and correlation analysis results on the relationship between Turkish makams and attachment styles will be presented, respectively.

3.1. Descriptive Analysis of the “Three-Dimensional Attachment Styles Scale”

The average scores of the participants from the Three-Dimensional Attachment Styles Scale subscales are presented in Table 2. Accordingly, 237 participants who were securely attached scored 19.54 ± 2.76 points; 46 participants with an avoidant attachment style scored 14.36 ± 4.80 points; and 101 participants with an anxious attachment style scored 15.81 ± 4.97 points.

Table 2*“Three-Dimensional Attachment Styles Scale” Descriptive Analysis*

Attachment Style	n	Minimum	Maximum	\bar{x}	Sd	Skewness	Kurtosis
<i>Secure</i>	237	9,00	25,00	19,54	2,76	-,484	,556
<i>Avoidant</i>	46	7,00	33,00	14,36	4,80	,825	,746
<i>Anxious</i>	101	6,00	28,00	15,81	4,97	,145	-,613

3.2. Turkish Makam Preferences Comparison Analysis According to Sex

To determine whether students' Turkish makam preferences relate to sex, Chi-square (χ^2) analysis was conducted, and the results are shown in Table 3. Results indicate that there is no significant relationship between Turkish makam preferences and sex, $\chi^2=5,865$; $p>.05$.

Table 3

Turkish Makam Preferences χ^2 Analysis According to Sex

Sex	Turkish makams			Total	χ^2
	Isfahân	Kûçek	Sabâ		
Male	33	22	24	79	5,865*
Female	148	102	55	305	
<i>Total</i>	181	124	79	384	

$p>.05$ no significant relationship

Independent Sample T-test analysis, one of the parametric tests, was conducted to determine whether students' Turkish makam preferences differ according to sex. In the t-test analysis results, Turkish makam preferences do not show a significant difference according to sex, $t(382)=1,947$, $p>.05$. Results are shown in Table 4.

Table 4

Turkish Makam Preferences Comparison Analysis According to Sex

	Sex	n	\bar{x}	Sd	t(382)	p
Turkish Makams	Male	79	1,89	0,84	1,947	.052
	Female	305	1,70	0,75		

3.3. Turkish Makam Preferences Comparison Analysis According to Age Groups

To determine whether students' Turkish makam preferences relate to age groups, Chi-square (χ^2) analysis was conducted. Results indicate that there is no significant relationship between Turkish makam preferences and age groups, $\chi^2=1,699$; $p>.05$. Results are shown in Table 5.

Table 5*Turkish Makam Preferences X² Analysis According To Age Groups*

Attachment Styles	Turkish makams			Total	X ²
	<u>Isfahân</u>	<u>Kûçek</u>	<u>Sabâ</u>		
18-24 years	153	111	67	331	1,699*
25-34 years	28	13	12	53	
<i>Total</i>	<i>181</i>	<i>124</i>	<i>79</i>	<i>384</i>	

p>.05 no significant relationship

Independent Sample T-test analysis was conducted to determine whether students' Turkish makam preferences differ according to age groups, and the results are shown in Table 6. In the t-test analysis results, Turkish makam preferences do not show any significant difference according to age groups, $t(382)=.364$, $p>.05$.

Table 6*Turkish Makam Preferences Comparison Analysis According to Age Groups*

	Age	n	\bar{x}	Sd	t (382)	p
Turkish Makams	18-24	331	1,74	,77	,364	.716
	25-34	53	1,70	,82		

3.4. Turkish Makam Preferences Comparison Analysis According to Attachment Styles

To determine whether students' Turkish makam preferences relate to their attachment styles, Chi-square (χ^2) analysis was conducted. Chi-square (χ^2) analysis results indicate that there is no significant relationship between Turkish makam preferences and attachment styles, $\chi^2=4,674$; $p>.05$.

Table 7*Turkish Makam Preferences and Attachment Styles X² Analysis*

Attachment Styles	Turkish music makams			Total	X ²
	<u>Isfahân</u>	<u>Kûçek</u>	<u>Sabâ</u>		
Secure Attachment	115	78	44	237	4,674*
Avoidant Attachment	16	16	14	46	
Anxious Attachment	50	30	21	101	
<i>Total</i>	<i>181</i>	<i>124</i>	<i>79</i>	<i>384</i>	

**p>.05 no significant relationship*

To determine whether students' Turkish makam preferences differ according to their attachment styles, ANOVA one-way analysis of variance, one of the parametric tests was conducted. According to the

Relationship of Attachment Styles and Turkish Music Makams

ANOVA analysis results, Turkish makam preferences do not show a significant difference according to attachment styles, $F(2,381) = 1,666, p = .190$; $F(2,381) = ,233, p = .792$; $F(2,381) = ,735, p = .480$. Results are shown in Table 8.

Table 8

Turkish Makam Preferences ANOVA Analysis According to Attachment Styles

		n	\bar{x}	Sd	F(2,381)	p
Secure	Isfahân Makam	181	19,74	2,70	1,666	,190
	Kûçek Makam	124	19,58	3,01		
	Sabâ Makam	79	19,06	2,45		
	<i>Total</i>	<i>384</i>	<i>19,54</i>	<i>2,76</i>		
Avoidant	Isfahân Makam	181	14,19	4,74	,233	,792
	Kûçek Makam	124	14,58	4,81		
	Sabâ Makam	79	14,39	5,00		
	<i>Total</i>	<i>384</i>	<i>14,36</i>	<i>4,80</i>		
Anxious	Isfahân Makam	181	16,13	4,93	,735	,480
	Kûçek Makam	124	15,59	5,11		
	Sabâ Makam	79	15,43	4,87		
	<i>Total</i>	<i>384</i>	<i>15,81</i>	<i>4,97</i>		

3.5. Turkish Makam Preferences and Attachment Styles Correlational Analysis

Students' attachment styles and Turkish makam preferences are also checked in Pearson correlation analysis. The results are presented in Table 9. Accordingly, no significant correlational relationship was detected between attachment styles and preferred Turkish makams, $r(382) = -.023, p > .05$.

Table 9

Turkish Makams and Attachment Styles Pearson Correlation Analysis

	1	2
¹ Turkish Makams ^a	-	
² Attachment Styles ^b	,023*	-

* $p > .05$ no significant correlation

^a N=384, ^b N=384

4. DISCUSSION AND CONCLUSION

The starting point of the study was based on Farabi's classification of the effects of Turkish makams on the soul. According to this classification, the Isfahân makam gives a person a feeling of confidence and mobility, the Sabâ makam gives a person courage and strength, and the Kûçek makam gives a person sadness and pain (Somakçı, 2003). It was considered that these emotions influenced by Turkish makams could match the common emotions in the attachment styles developed by people. It is thought that the feeling of trust and reliability will be more dominant in people with a secure attachment style and can be matched with the Isfahân makam, while the anxious attachment style contains intense feelings of sadness and may be related to the Kûçek makam. Finally, it is assumed that people with an avoidant attachment style will experience feelings of courage and strength more intensely in order to appear strong and hide their emotions in order to maintain their distance from people in social life. Based on this observation, the avoidant attachment style was paired with the Sabâ makam. Although it is assumed that the emotions evoked by three different Turkish makams match the common moods of different attachment styles developed by people, as a result of the analysis, no significant relationship was detected between Turkish makam choices and attachment styles, contrary to expectations.

Dobrota et al. (2019) found in their research that gender differences in musical taste exist. Males favor a more Intense-Rebellious musical style, while ladies choose a more Reflective-Complex one. Regarding preference for either energetic and rhythmic or traditional and contemporary ethno, there was no discernible gender difference. Colley (2008) discovered that women preferred chart pop music, whereas men preferred heavier contemporary music. Schwartz and Fouts (2003, p.207) claim that men prefer powerful and harsh music (rock, metal, rap, etc.) that primarily incites aggressiveness, whereas women are more drawn to lighter music (pop, dance, etc.) that focuses on evoking emotions (Arman, 2015, p.19). Christenson and Peterson (1988) revealed that there is a difference between the musical preferences of men and women. The results obtained from this current study showed no significant differentiation in Turkish makam preferences according to sex. Findings are not consistent with the literature. The reason for this may be that different modes of Turkish makams were presented to the participants rather than different musical genres. Students may not even be able to understand the difference between Turkish makams.

It has been observed that people's music preferences vary at different ages. It is a fact that people develop a musical taste depending on their period during childhood, adolescence, young adulthood, adulthood, and old age. In early childhood, babies develop their own music with sounds that may be connected to the culture they are in, including songs and rhymes (Hargreaves, 1982). Children who are highly open-eared and open to new sounds in early childhood experience a decrease in open-earedness as they enter adolescence. For this reason, it is possible to say that adolescents tend to be closed to new types of music and that they customize many parts of their lives, from their clothing to their hairstyles, and associate them with the type of music they choose. As people transition from

adolescence to young adulthood, there is a partial increase in the use of open headphones, and people tend to be curious about and listen to new types of music. In the last period of old age, open-earedness decreases considerably, and a more thoughtful relationship with music is established (Le Blanc, 1991). The study was conducted with participants between the ages of 18-34, and as a result, no significant difference was observed in Turkish makam listening choices according to age. The fact that this difference is not observed may be related to the fact that individuals in this age range are not exposed to Turkish makams much in daily life and do not develop a perception of appreciation for Turkish makams. When a piece of music is widely available in the media, people's tastes and musical preferences tend toward frequently seen compositions (Şenel, 2014). Based on this, it is thought that the new generation may not have encountered Turkish makams in the media and therefore may have failed to develop an appreciation and preference for this field. Or maybe the fact that they are so close in age may not have made a difference.

Turkish makams have a very old and solid place in Turkish culture. This makes one wonder why Turkish makams are missing from the media. The combination of certain sounds creates special effects within a specific culture that are perceived by people belonging to that culture (Şenel, 2014). For example, while people from Indian culture can recognize the emotional associations in their own music, the same people have difficulty understanding the emotional associations in Western music (Gregory & Varney, 1996). In this context, it was commented that the meanings expressed by the Turkish makams used in the study may not have been distinguished and understood by the participants. Because as time progresses, the new generation becomes alienated from its own culture and has difficulty knowing itself. This possibility can be interpreted as one of the reasons why there is no significant correlational relationship between Turkish makam choices and the attachment styles developed.

As a result of all observations, the fact that a study similar to this has not been conducted before in the literature makes the research a pioneer in its field. Addressing the above-mentioned possibilities with new studies will contribute to the literature.

7. SUGGESTIONS

- 1- Repeating the study with individuals from different education and age groups and comparing the research results,
- 2- Conducting new research in which different Turkish makams are offered as a choice and comparing the research results,
- 3- Conducting new research to identify different attachment styles (ambivalent, preoccupied, etc.) and comparing the research results,
- 4- Conducting new research that examines the types of music that students prefer to listen to and the sex of the singers they like to listen to.
- 5- Conducting new research that makes intergenerational comparisons about music preferences.

- 6- The research should be repeated in future studies with new, more common, and more well-known makams that will appeal to the interests of the age groups that make up the sample.

8. LIMITATIONS

- 1- The research is based on students' own evaluations (self-report). There is a possibility that some students may have avoided expressing their real situation or exaggerated it during the application.
- 2- The research is limited to 384 students.
- 3- The small number of male participants in the study is among the limitations of the study.
- 4- This research is limited to three Turkish makams (Isfahân, Kûçek ve Sabâ) and three attachment styles (secure, anxious and avoidant).
- 5- The age range of the sample group in the study and their interest in these music alternatives are among the limitations.

REFERENCES

- Ainsworth, M. D. S., & Bowlby, J. (1991). An ethological approach to personality development. *American Psychologist*, 46, 333-41.
http://www.psychology.sunysb.edu/attachment/online/ainsworth_bowlby_1991.pdf
- Alaei, R., Rule, N. O., & MacDonald, G. (2022). Individuals' favorite songs' lyrics reflect their attachment style. *Personal Relationships*, 29(4), 778-94. <https://doi.org/10.1111/pere.12448>
- Arman, A. (2015). *Klasik Türk müziğinde sıklıkla kullanılan bazı makamların duygusal etkileri* (Tez No. 427327) [Yüksek lisans tezi, Uludağ Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Berscheid, E. (1994). Interpersonal relationships. *Annual Review of Psychology*, 3, 79-129.
<https://doi.org/10.1146/annurev.ps.45.020194.000455>
- Bowlby, J. (1980). *Attachment and loss: Loss*. Random House.
- Bowlby, J. (1982). *Attachment and loss: Attachment*. Basic Books.
- Çelik, C., & Set, Z. (2023). Genç yetişkinlerde bağlanma stillerinin karanlık dörtlü, benlik saygısı ve çocukluk çağı travmaları arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Disiplinlerarası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 7(15), 174-81. <https://doi.org/10.57135/jier.1287729>
- Christenson, P. G., & Peterson, J. B. (1988). Genre and gender in the structure of musical preferences. *Communication Research*, 15, 282-301.
- Colley, A. (2008). Young people's musical taste: Relationship with gender and gender-related traits. *Journal of Applied Social Psychology*, 38(8), 2039-55. <https://doi.org/10.1111/j.1559-1816.2008.00379.x>
- Deniz, M. E. (2006). Ergenlerde bağlanma stilleri ile çocukluk istismarları ve suçluluk-utanç arasındaki ilişki. *Eurasian Journal of Educational Research (EJER)*, 22(0), 89-99.

- Dobrota, S., Ercegovac, I. R., & Habe, K. (2019). Gender differences in musical taste: The mediating role of functions of music. *Drustvena Istrazivanja*, 28(4), 567-586.
<http://dx.doi.org/10.5559/di.28.4.01>
- Ersoy Çak, Ş., & Özcan, N. (2018). Müzik terapinin tarihsel gelişimi ve uygulandığı mekânlara bir bakış. *Turkish Studies (Elektronik)*, 13(18), 599-618.
<http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.14112>
- Erzen, E. (2016). Three-dimensional attachment style scale. *Inonu University Journal of the Faculty of Education*, 17(3), 01-21. <http://dx.doi.org/10.17679/iuefd.17323631>
- Grebene, B. (1978). *Müzikle tedavi*. Sanem Matbaa.
- Gregory, A. H., & Varney, N. (1996). Cross-cultural comparisons in the affective response to music. *Psychology of music*, 24, 47-52.
- Güvenç, R. O. (1993). *Türk musikisi tarihi ve Türk tedavi musikisi*. Metinler Matbaa.
- Hargreaves, D. J. (1982). The development of aesthetic reactions to music. *Psychology of Music*, Special Issue, 51-4.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar ilkeler teknikler*. Nobel.
- LeBlanc, A. (1991). Some unanswered questions in music preference research. *Contributions to music education*, 18, 66-73. <https://www.jstor.org/stable/24127321>
- Schwartz, K. D., & Fouts, G. T. (2003). Music preferences, personality style, and developmental issues of adolescents. *Journal of youth and adolescence*, 32, 205-213.
- Şenel, O. (2014). Müzik tercihinin karmaşık arka planı. *Journal of International Social Research*, 7(30), 213-27. http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt7/sayi30pdf/senel_onur.pdf
- Somakçı, P. (2003). Türklerde müzikle tedavi. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(15), 131-40. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erusosbilder/issue/23748/253005>
- Subaşı, N. G., & Kazan, H. (2020). Çocukluk dönemi bağlanma stillerinin yetişkin iletişimindeki etkisi. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication - TOJDAC*, 10(2), 147-62. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/tojdac/issue/53514/712536>
- Tabachnick, B. G., & Fidell, L. S. (2013). *Using multivariate statistics*. (Sixth edition). Pearson Education.
- Yiğitbaş, S. (1972). *Musiki ile tedavi*. Yelken Matbaa.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Farabi has made a significant study on the classification of the effects of Turkish music makams (maqams) on the soul. For example, he states that the Rast makam gives people joy and peace, the Isfahân makam gives people confidence, the Kûçek makam makes people sad and is associated with the feeling of pain, and the Sabâ makam gives the person a feeling of courage and power (Yiğitbaş,

1972). It is widely known that the first time Turks seriously used music therapy was during the Ottoman Empire period (Somakçı, 2003). During the Ottoman Empire period, the effects of Turkish makams on people's moods, what types of diseases they were used to treat, and the relationship between them have survived until today through historical transfer (Çak and Özcan, 2018). The influence of Turkish makams on human emotions has its place in many different areas. It has a very wide field of influence and research, such as which Turkish makam should be listened to at what time of the day and which diseases Turkish makams will cure. Considering this wide area of influence, the question arises whether there may be a relationship between attachment styles and Turkish makam preferences, since attachment styles can affect emotional states and personality traits. Researches (e.g. Alaei, Rule and MacDonald, 2022) show that individuals' attachment styles may be related to their music preferences. In particular, secure and insecure attachment styles are important individual differences regarding relationships. Starting from this point, this research was designed.

2. Method

The model of the research is the survey model, which is "a research model that aims to detect a past or present situation as it exists" (Karasar, 2018:109). In the study, the "relational screening model," which is one of the screening models under the title of general screening and aims to determine the existence and/or degree of change between two or more variables, was used. The data for this research were collected using two forms: "*Personal Information Form*" and "*Three-Dimensional Attachment Styles Scale*" to determine the attachment styles of the participants. "Personal Information Form" prepared by the researchers consists of some close-ended questions about age, sex, educational status, and the preference of Turkish music makams (Isfahân, Kûçek, and Sabâ). In the analysis of the research results, the data collected from the forms and scales were digitized and entered into the SPSS-22 program for Windows. In the results heading, descriptive analysis results on the "Three-Dimensional Attachment Styles Scale", comparative analysis results according to demographic variables, and correlation analysis results on the relationship between Turkish music makams and attachment styles will be presented, respectively.

3. Findings, Discussion and Results

According to Farabi's music makam classification, the Isfahân makam gives a person a feeling of confidence and mobility, the Sabâ makam gives a person courage and strength, and the Kûçek makam gives a person sadness and pain (Somakçı, 2003). It was considered that these emotions influenced by Turkish makams could match the common emotions in the attachment styles developed by people. It is thought that the feeling of trust and reliability will be more dominant in people with a secure attachment style and can be matched with the Isfahân makam, while the anxious attachment style contains intense feelings of sadness and may be related to the Kûçek makam. Finally, it is assumed that people with an avoidant attachment style will experience feelings of courage and strength more intensely in order to appear strong and hide their emotions in order to maintain their distance from people in social life. Based

on this observation, the avoidant attachment style was paired with the Sabâ makam. Although it is assumed that the emotions evoked by three different makams match the common moods of different attachment styles developed by people, as a result of the analysis, no significant relationship was detected between makam choices and attachment styles, contrary to expectations.

The results obtained from this current study showed no significant differentiation in Turkish makam preferences according to sex. Findings are not consistent with the literature. The reason for this may be that different modes of Turkish music were presented to the participants rather than different musical genres. Students may not even be able to understand the difference between makams.

No significant difference was observed in Turkish makam listening choices according to age. The fact that this difference is not observed may be related to the fact that individuals in this age range are not exposed to Turkish makams much in daily life and do not develop a perception of appreciation for Turkish makams. When a piece of music is widely available in the media, people's tastes and musical preferences tend toward frequently seen compositions (Şenel, 2014). Based on this, it is thought that the new generation may not have encountered Turkish makams in the media and therefore may have failed to develop an appreciation and preference for this field. Or maybe the fact that they are so close in age may not have made a difference.

As a result of all observations, the fact that a study similar to this has not been conducted before in the literature makes the research a pioneer in its field. Addressing the above-mentioned possibilities with new studies will contribute to the literature.

Research and Publication Ethics

In this study, all the rules specified in the "Directive on Scientific Research and Publication Ethics of Higher Education Institutions" were followed. None of the actions specified under the second section of the Directive, "Actions Contrary to Scientific Research and Publication Ethics", were carried out.

Ethics committee permission information

Name of the ethics review board: Istanbul 29 Mayıs University Non-Interventional Clinical Research Ethics Committee

Date of ethical review decision: 30.10.2023

Number of the ethical assessment certificate: 11

Declaration of Contribution Rate of Researchers to the Article

1st author contribution rate: 25%

2nd author contribution rate: 25%

3rd author contribution rate: 25%

4nd author contribution rate: 25%

Conflict of Interest Statement

There are no personal or financial conflicts of interest between the authors.

	ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE ISSN: 2536-4421
---	--

Atıf/Citation

Marangoz, M. & Kaynak Akçaoğlu, T. (2024). 17. - 19. yüzyıllar arasında gitarın fiziksel gelişiminin çalım tekniklerine etkileri. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 39-53.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1448815>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 19.03.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 22.06.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1448815
---	--	---

Mesut MARANGOZ

Yüksek Lisans, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler
Enstitüsü, mesutmarangoz85@gmail.com



Tuğçe KAYNAK AKÇAOĞLU

Doç. Dr. , Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Müzik Bölümü, tugcekaynak@kku.edu.tr



17. - 19. YÜZYILLAR ARASINDA GİTARIN FİZİKSEL GELİŞİMİNİN ÇALIM TEKNİKLERİNE ETKİLERİ

ÖZ

Bu çalışmada, 17. ve 19. yüzyıllar arasında gitar enstrümanının fiziksel olarak nasıl bir gelişim sürecinden geçtiği ve bu gelişim süreçlerinin gitar çalım tekniklerine nasıl etkileri olduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu çalışmada yöntem olarak karşılaştırmalı analiz ve betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu çalışmada Barok Gitar, Romantik Gitar ve Torres Gitarı fiziksel olarak incelenerek, çalgılar için geliştirilmiş olan çalım teknikleri açıklanmıştır. Olgusal veriler, doküman inceleme yöntemiyle elde edilmiştir. Müzik tarihinde 17. ve 19. yüzyıllarda barok, klasik ve romantik dönem etkileri ortaya çıkmış ve her bir dönem kendine özgü sanatsal değerlere sahip olmuştur. Bu değerler kapsamında müzikal açıdan farklılıkların ifade edilmesi ihtiyacı, çalgıların gelişmesini sağlamıştır. Gitarın fiziksel yapısındaki gelişim ve farklılıklar; tutuş, oturuş ve çalım tekniğinde yeniliklerin gelişmesine olanak sağlamıştır. 19.yüzyıla gelinceye kadar gitarın tutuş oturuş ve çalım tekniklerine ilişkin birçok fikir ortaya çıkmıştır. Gitarın tarihsel süreci incelendiğinde, fiziksel yapısının sürekli değişimi hakkında ve yeni çalım teknikleri hakkında birçok çalışmanın olduğunu görmek mümkündür. Çalışmanın sonucunda Barok gitar, Romantik gitar ve Torres gitarının tutuş pozisyonlarının, sağ ve sol el çalım tekniklerinin, dönemin müzikal olanakları ve çalgıların fiziksel farklılıkları bağlamında bir gelişim sürecinden geçtiği; bu sürecin günümüzde kullandığımız modern klasik gitar tekniği ve fiziksel yapısı üzerinde etkili olduğu görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Gitarda Çalım Teknikleri, Gitarın Fiziksel Gelişimi, Barok Gitar, Romantik Gitar, Torres Gitarı.

17TH - 19TH CENTURY PHYSICAL DEVELOPMENT OF THE GUITAR AND ITS EFFECTS ON PLAYING TECHNIQUES

ABSTRACT

This study aims to reveal how the guitar went through a physical development process between the 17th and 19th centuries and how these development processes affected the guitar playing technique. In this study, comparative analysis and descriptive research method were used. In this study, Baroque Guitar, Romantic Guitar and Torres Guitar were physically analyzed and the playing techniques developed for these instruments were explained. Factual data were obtained through document analysis method. The study model of the research topic was created based on the data obtained from written sources such as articles, theses, theses and books published on related subjects. Baroque, classical and romantic periods were experienced in the 17th and 19th centuries in the history of music. Each period has its own artistic values. The need to express musical differences within the scope of these values has led to the development of instruments. The development and differences in the physical structure of the guitar enabled the development of innovations in grip, sitting and playing technique. Until the 19th century, many ideas about the guitar's grip, sitting and playing techniques have emerged. When the historical process of the guitar is analyzed, the constant change of its physical structure is a process in which new possibilities are sought and not yet completed. The change of physical structure and playing technique change according to these processes. As a result of the study, it was seen that the holding positions, right and left hand playing techniques of the Baroque guitar, Romantic guitar and Torres guitar went through a development process in the context of the musical possibilities of the period and the physical differences of the instruments; this process had an effect on the modern classical guitar technique and physical structure we use today.

Keywords: Playing Technique, Baroque Guitar, Romantic Guitar, Torres Guitar.

1. GİRİŞ

Gitar, Avusturyalı Erich Moritz von Hornbostel ve Alman Curt Sachs tarafından yapılan çalgı sınıflandırma sistemine göre, Kordofonlar (telli çalgılar) sınıfından kabul edilen bir çalgıdır. Kordofonlar, iki sabit nokta arasında gerilmiş bir ya da daha fazla telin titreşimiyle ses üretebilen çalgılardır. Yine bu sınıflama yöntemine göre gitar, "Bileşik Kordofonlar" kategorisinde "Saplı Lavtalar" alt grubuna dahil bir çalgı olarak tanımlanmaktadır. Tarihsel süreç açısından incelendiğinde Mısır, Yunan, Hitit gibi farklı coğrafyalardaki uygarlıklarda karşılaşılan gitarın kökeninin, M.Ö 1900-1800'e dayandığı görülmektedir. Günümüze gelinceye kadar gitar yapısal olarak birçok değişim aşamasından geçmiştir. Bu yapısal değişiklikler içinde bulunan müzik dönemlerinin ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir. Çalım tekniklerindeki değişimler de gitarların fiziksel değişimine paralel olarak ortaya çıkmıştır (Uluocak, 2011).

Müzik tarihinde XVII-XIX. Yüzyıllarda barok, klasik ve romantik dönem yaşanmıştır. Her bir dönem kendine özgü sanatsal değerlere sahiptir. Bu değerler kapsamında müzikal açıdan farklılıkların ifade edilmesi ihtiyacı, çalgıların gelişmesini sağlamıştır. Gitarın fiziksel yapısındaki gelişim ve farklılıklar; tutuş, oturuş ve çalım tekniğinde yeniliklerin gelişmesine olanak sağlamıştır. 19. yüzyıla gelinceye kadar gitarın tutuş oturuş ve çalım tekniklerine ilişkin birçok fikir ortaya çıkmıştır. Barok Gitar, Romantik Gitar

ve Torres Gitarının boyutlarındaki farklılıklar bu çalgıların çalım tekniklerinin değişmesine neden olmuştur (Uluocak, 2014). Gitarın, tarihsel süreçleri kapsamında bakıldığında, fiziksel yapısının sürekli değişimi, yeni olanakların arandığı ve henüz tamamlanmamış süreçleri kapsadığını söyleyebiliriz. Fiziksel yapının değişimi ve çalma tekniği bu süreçlere göre değişim göstermektedir.

1.1. Araştırmanın Problem Cümlesi

Bu kapsamda çalışmanın problem cümlesi “XVII-XIX. Yüzyıllar arasında gitarın fiziksel gelişiminin çalım tekniklerine etkileri nelerdir?” olarak düşünülmektedir.

Bu araştırmanın alt problemleri;

- 1- Barok Gitarın fiziksel açıdan özellikleri ve çalım tekniğindeki yenilikler nelerdir?
- 2- Romantik Gitarın fiziksel açıdan özellikleri ve çalım tekniğindeki yenilikler nelerdir?
- 3- Torres Gitarın fiziksel açıdan özellikleri ve çalım tekniğindeki yenilikler nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, barok, klasik ve romantik dönemde kullanılmış olan klasik gitar biçimlerinin yapısal değişiminin neden ve amaçlarını belirlemek, çalgılar üzerindeki bu fiziksel yapı değişikliklerinin gitar çalım teknikleri üzerindeki etkisini ortaya koymaktır. Ayrıca bu sürecin günümüzde kullanılan klasik gitarın yapısal formuna etkilerine değinilmiştir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma XVII-XIX. Yüzyıllar arasındaki kullanılmış olan klasik gitar biçimlerinin gelişiminin ve bu gelişimin ortaya çıkardığı çalım tekniklerinin incelenmesi açısından önemlidir. Bununla birlikte bu çalışmada incelenecek gitarın fiziksel yapısındaki değişim ve çalma tekniklerindeki yeniliklerin, günümüzde dönemin müzikal değerleri kapsamında yeni gitar biçimlerinin geliştirilmesi ve buna paralel olarak teknik anlamda anlatımı kuvvetlendiren teknik arayışların ilişkili olması bağlamında katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nitel yaklaşımla yürütülen betimsel bir araştırmadır. Nitel araştırmalar; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi veri toplama tekniklerinin kullanıldığı ve olayların algılanmasının doğal bir şekilde ortaya konulmasına yönelik bir sürecin uygulandığı araştırmalardır (Yıldırım & Şimşek, 2008).

2.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Bu araştırmanın evrenini 17. ve 19. yüzyıllar arasında kullanılan gitar türleri; örneklemini ise “Barok Gitar”, “Romantik Gitar” ve “Torres Gitar”ı oluşturmuştur.

2.3. Veri Toplama Tekniği

Bu araştırmada olgusal veriler, doküman inceleme yöntemiyle elde edilmiştir. Merriam (2009)'a göre doküman analizini şu şekilde aşamalandırmıştır: (1) Uygun dokümanları bulma, (2) dokümanların orijinalliğini kontrol etme, (3) kodlama ve kataloglama konusunda bir sistematik oluşturma ve (4) veri analizi yapma (içerik analizi yapma). Araştırma konusunun çalışma modeli, ilgili konularda yayımlanmış olan makale, tez, kitap vb. yazılı kaynaklardan elde edilen verilere dayanarak oluşturulmuştur. Kodlama ve kataloglama aşamasında, tarihsel süreç göz önüne alınarak çalım tekniğinin incelenmesi amacıyla metotlar; repertuar gelişiminin incelenmesi için ise, bestecilerin eserleri sınıflandırılmıştır. Müzik tarihi dönemlerine ilişkin bilgileri içeren kitaplar ayrıca incelenmiştir. İçerik analizinin yapılmasında bu kaynaklardan faydalanılmıştır.

Araştırma hedeflenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2016:189).

2.4. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Barok Gitarın Fiziksel Açıdan Özellikleri ve Çalım Tekniğindeki Yeniliklere İlişkin Bulgular

Beş çift telli bir yapıya sahip olan barok gitar, özellikle Avrupa'da 17. ve 18. Yüzyıl boyunca kullanılmıştır. Gitarın gövde biçimi incelendiğinde sekiz (8) şekli belirgin değildir. Boyutları günümüzde kullandığımız gitara göre daha küçüktür. Klavyede kullanılan perde sayısı 6 ve 9 arasında sınırlı olan çalgının gövdesinde üç perde aktif olarak kullanılmıştır. Dönemin bir özelliği olarak kullanılan bağır sak tellerin gerginliği günümüzde kullandığımızdan daha azdır. Çalgının karakteristik bir özelliği olarak tellerin gövde üzerinde bağlanan kısmında köprü (eşik) bulunmamaktadır. Bu bağlamda; tipik sağ el tutuş pozisyonunda, serçe veya yüzük parmağı gövdeye yerleştirilerek denge sağlanmıştır (Uluocak, 2011).

Barok gitarın tel dizilimi ikişerli gruplardan oluşmaktadır. Birinci tel ise genellikle tek olarak kullanılmıştır. Çalgının dördüncü ve beşinci tel çiftlerinin seçimi akort biçimlerinde farklılıklar yaratmıştır. Seslerin aynı frekansta olduğu "Unison" bir akort için, kalınlıkları aynı olan; bir oktavlık farkla akortlanması için ise, biri kalın diğeri ince teller kullanılmıştır. 'Bourdon' adı verilen kalın teller, tel çiftinin altında bağlanırken; üstteki tel ince tercih edilmiştir. Tellerin bu bağlanma şekli çalgıya farklı bir tını karakteri kazandırırken, sağ el çalım tekniğinin çeşitlenmesini sağlamıştır. Bir oktav farkla akortlanan tellerin çalımında, başparmakla (p) yapılan vuruşlar ince telin üstte bağlanması nedeniyle tiz notaya; işaret parmağıyla (i) yapılan vuruşlarda ise bas notaya vurgu yapılmaktadır (Russell, 1981).

Barok gitarın sağ el çalım tekniği incelendiğinde, serçe (e) ve yüzük (a) parmaklarının gitarı dengede tutma amacıyla sabitlendiği; tellerin çalımında ise, baş parmak (p), işaret parmağı(i), orta parmağın(m) kullanıldığı görölmektedir. Tek sesli pasajlarda, başparmak(p) ve işaret parmağın(i) kullanıldığı bir yaklaşıma göre, notaların üzerine nokta konularak hangi parmağın kullanılacağı belirtilmiştir. Nota yazımında nokta koyulan notalar, işaret parmağı (i), konulmayanlar ise, baş parmakla (p) çalınmıştır. Tek sesli pasajların çalımında bir başka yaklaşıma göre; işaret parmağı (i) ve orta parmak (m) tercih edilmiştir. Bu teknik, 17.yüzyıla kadar yaygın bir kullanıma sahip olmamasına rağmen, dönemin gitaristleri tarafından sağ elin daha etkili bir biçimde kullanılması amacıyla tercih edilmiştir. Çift sesli pasajların çalımında ise; İspanyol besteci Gaspar Sanz, baş parmağın (p) daha önemli rol oynadığı bir sağ el çalım tekniği tavsiye etmiştir (Tyler, 1980).

17. Yüzyılın başlarına kadar danslara ve şarkılara eşlik etme amacıyla kullanılan barok gitar, “rasguado”, “campanella” gibi tekniklerin gelişmesiyle birlikte, kendine has bir karakter kazanmıştır. Sağ el ile gitarın tüm tellerine yukarıdan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya doğru aynı anda vurularak çalındığı rasguado tekniği, dönemin önde gelen bestecisi Gaspar Sanz tarafından “gürültülü müzik” olarak adlandırmıştır. Dönem eserlerinde oldukça sık kullanılan rasguado tekniği, günümüzde Flâmenko icracıları tarafından kullanılmaktadır. İtalyan besteci Montesardo (1606), bu tekniğin genel kullanımın aksine, tüm tellere aynı anda vurularak değil sağ elin üç veya dört parmağı ile yumuşak bir şekilde arp tarzında bir etki yaratılarak uygulanması gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca besteci bu tekniğin kullanımında, ses rengini (tını) değiştirmek için sapın çeşitli yerlerinden çalınmasını tavsiye etmiştir (Uluocak, 2011).

Rasguado akorların çalınmasında “trillo” ve “repicco” gibi bazı bazı süsleme teknikleri geliştirilmiştir. Genellikle başparmak orta parmak ve işaret parmağının farklı kombinasyonlar ile uygulandığı bir teknik olan trillo tekniğinde, vuruşların yönleri nota saplarının yönleri doğrultusunda gösterilmiştir. Müzik yazısı açısından incelendiğinde, nota sapı yukarı doğru olan akorlar birinci telden beşinci tele doğru nota sapı aşağıya doğru olanlar ise beşinci telden birinci tele doğru çalınmaktadır. Bir diğer süsleme tekniği ise, İtalyan besteci ve gitarist Foriano Pico tarafından uygulanan “repicco” tekniğidir. Dönemin diğer gitaristleri tarafından kullanılmış olan bu teknikte, gövdeye yaslanmış olan yüzük parmağı (a), tellerin çalımında etkin bir biçimde kullanılmıştır (Annala & Matlik, 2007).

Barok gitarda kullanılmış bir başka sağ el tekniği olan campanella tekniği, bir gam dizisinin farklı tellerde birbirini takip edecek şekilde seslendirilmesi esasına dayanmaktadır. Barok gitarda oldukça sık kullanılmış olan bu teknik, Arp çalmaya benzeyen bir etki yaratmaktadır. Campanella tekniğinin uygulanması, çalgının dördüncü ve beşinci çift tellerinin bir oktavlık farkla akortlanarak kullanılmasıyla mümkün olmuştur (Murphy, 2006).

Barok gitarın beş çift telli yapısı akorların çalımında günümüzde kullanılan klasik gitara göre farklılıklar meydana getirmiştir. Akorların ifadesinde birçok akorun çevrimleri kullanılmıştır. Bu akorların çalımında başparmak(p) işaret parmağı(i) orta parmak(m) yüzük parmağı(a) hep beraber kullanılmıştır. Gitarın beş telinin de kullanıldığı beş sesli akorlarda ise başparmak (p) bas tellerdeki iki notayı tek başına çalar (Tyler, 1980).

Barok gitar sol el tekniğinde tutuş pozisyonu günümüz klasik gitarındaki pozisyondan küçük farklarla ayrılmıştır. Sol el başparmağı sapın arkasında işaret (1.) ve orta (2.) parmağın hizasında sabitlenmiştir. Bununla birlikte İtalyan mandolinistlerin ve dönemin önde gelen gitar virtüözü Carulli tarafından bir teknik tercih edilmiştir. Bu tekniğe göre başparmak, sapın üst kısmında tutularak gitarın beşinci telindeki bas notaları çalmak için kullanılmıştır (Tyler & Sparks, 2002).

Barok gitarda kullanılan sol el çalım tekniği incelendiğinde süsleme tekniklerine oldukça sık rastlanmaktadır. Barok dönemin abartılı, şaşalı anlatımı göz önüne alındığında çalım tekniğinin gelişimi buna bağlı olarak gelişmiştir. Barok gitarda sol el tekniğinde birçok süsleme tekniği kullanılmıştır. Barok gitardaki sol el tekniğinde kullanılan bu süsleme teknikleri çalgının sahip olduğu çift tellerden dolayı istenilen temizlikte icra edilememiştir. Bu süsleme tekniklerinden bazıları günümüz klasik gitarında da uygulanmıştır. Fakat barok gitarın tel gerginliği daha az olduğu için bu tekniklerden bir kısmı aynı etkiyi günümüz klasik gitarında gösterememiştir (Tyler & Sparks, 2002).

“Tirade” adı verilen sol el süsleme tekniği sağ elin yardımı olmadan tellerin sol elin parmaklarıyla çekilmesi temeline dayanmaktadır. Barok gitar tel gerginliğinin daha az olması nedeniyle sadece sol elin parmaklarını kullanarak kullanılabilmiştir (Tyler & Sparks, 2002).

“Mordent” kelime anlamı olarak “kapma”, “ısırgan” anlamına gelmektedir. Asıl ses ile komşu ses arasında tek bir gidiş geliştir (Say, 2006).

“Trille” asıl nota ile komşu notalar arasında sürekli hızlı bir gidiş geliş yapılması temeline dayanan bir tekniktir (Say, 2006).

“Grupetto”, bir sesin dolayında gideceği ses sarılmak istenmiş gibi dolanan dört ya da beş notalık bir kümedir (Say, 2006).

3.2. Romantik Gitarın (Altı Tek Telli Gitar) Fiziksel Açıdan Özellikleri ve Çalım Tekniğindeki Yeniliklere İlişkin Bulgular

Köklü bir geçmişe sahip olan barok gitar 18. yüzyılın ortalarında varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Fakat değişen müzik üslubuna uyum sağlama konusunda eksik kalan bu çalgı klasik dönem müziğinin gereklerini karşılayamamıştır. Klasik çağdaki “Galant Stil” adı verilen yeni üslup, sade bir melodi ve bu melodiye eşlik eden akorların arpejlerle çalınması esasına dayanmaktaydı. Tonik-dominant hareketlerine dayanan bu müzikte kök seslerin net duyumu bir zorunluluk haline gelmiştir. Çalgının beş telli yapısı nedeniyle bu akorların çevirim halleri icra edilebilmiştir. Çalgının sahip olduğu çift tellerden istenilen temizlikte ses elde edilememiş ve özellikle sol el tekniğinde kullanılan süsleme tekniklerinde zorluklar oluşmuştur. (Uluocak, 2014).

Bu gereksinimleri karşılamak amacıyla dönemin çalgı yapımcıları yeni bir çalgı olan altı tek telli gitarı ortaya çıkarmışlardır. Günümüzde romantik gitar olarak adlandırılan bu çalgı barok gitara göre boyut olarak daha büyüktür ve gövdesinin sekiz (8) şekli daha belirgindir. Çalgının içyapısında büyük değişimler yaşanmıştır. Bunların en önemlisi ön yüzeyin (ses tablasının) altına yapıştırılan küçük

çitalarla yaratılan balkon sistemiydi. Akustik yapısı balkon sisteminin yarattığı etki sayesinde barok gitardan daha kuvvetli sesler oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Barok gitardaki beş telin üzerine bas seslere bir dörtlü aralık oluşturacak şekilde “mi” teli eklenerek altı telli hale dönüştürülmüştür. Daha net sesler elde etmek amacıyla tek telli olarak tasarlanan bu çalgı, özellikle sol el tekniklerinin daha rahat biçimde uygulanmasına imkân sağlamıştır (Uluocak, 2014).

Romantik gitarın tutuş pozisyonunu etkileyen önemli bir faktör çalgının boyutları olmuştur. Günümüzde kullandığımız gitara göre daha küçük boyutlara sahip bu çalgının tipik oturuş pozisyonunda gitar sağ bacak üzerinde taşınarak, sağ ön kol gitarın üst kısmında konumlandırılmıştır. Böylelikle gitar sabit bir şekilde tutulabilmiştir. Sağ elin rahat bir pozisyonda çalabilmesi için, barok gitarda olduğu gibi tellere paralel bir konuma getirilerek serçe parmak (e) köprüye yakın bir yere yaslanarak kullanılmıştır (Tyler & Sparks 2002).

Romantik gitarın tutuş pozisyonu 19. yüzyıl başlarında henüz bir standart kazanmamıştı. Gitaristler tarafından tutuş biçimleri konusunda gitarın boyutları ve ağırlığı gibi niteliklerine göre farklı fikirler yaratılmıştır. Sağ bacakta taşınan bu çalgı için bir tutuş pozisyonu fikri de sol bacakta taşınarak sol ayağın altına günümüzde kullandığımız ayak sehпасının işlevini yerine getiren yükselticilerin kullanılması olmuştur. Bu tutuş pozisyonunu az sayıda gitaristin tercih etmesine rağmen dönemin önde gelen besteci ve gitaristi Ferdinando Carulli, gitarın sol bacak üzerinde tutulduğu ve sol bacağın ayak sehпасıyla yükseltilmesi gerektiğini savunmuştur (Morris, 2005).

Dioniso Aguado ise; çalgının tutuş pozisyonunda sağ bacakta taşıma fikrini savunan dönemin önemli gitarist ve bestecilerindendir. Barok gitarda tutuş ve çalış pozisyonlarında fikirler geliştirmiş olan sanatçı; gitarist sandalyenin sol tarafında oturarak gitarı sağ bacağı üzerine yerleştirmesi gerektiğini belirtmiştir. Çalgının sağ alt kısmı sandalyenin boş kalan kısmına yerleştirilerek dengeli bir tutuş gerçekleştirileceğini savunmuştur. Bu oturuş pozisyonunda gitarist, gitarı dengede tutmak için çaba sarf etmeden daha kolay bir çalım tekniğı geliştirebilmiştir (Heck, 2004).

Dioniso Aguado, gitar oturuş pozisyonunu kolaylaştırmak amacıyla 1834 yılında “Tripode” adı verilen bir aparat icat etmiştir. Tripode üçayaklı bir sehpa formunda tasarlanmıştır. Gitar, bu sehpaye kenetlenerek icra edilmiştir. Gitarist bu aparat sayesinde gitarın ağırlığıyla ilgili bir problem yaşamadan sağ elini gövdeden bağımsız bir şekilde kullanabilmiştir. Barok ve Romantik gitarda karşılaşılan gitarı sağ elin yüzük ve serçe parmağıyla dengede tutma problemi bu aparat sayesinde ortadan kalkmıştır (Turnbull & Tyler, 1984).

Fernando Sor ise, Romantik gitarda tutuş pozisyonuna başka bir açıdan yaklaşmıştır. Besteci, sağ el parmaklarının daha özgür bir formda kullanılması için, çalgının sağ bacaktıraki konumunun, vücudun merkezi dikkate alınarak oluşturulması gerektiğini savunmuştur. Sol bacağın altına koyulan yükselticiler yerine, gitarın bir masaya yaslanarak dengelenmesi esasına dayanan bu pozisyonda çalgı, daha dengeli bir zemine oturarak kullanılabilmiştir. Böylelikle sağ el parmaklarının, gitarın dengesini sağlamak için değil bestecinin amaçladığı gibi daha serbest bir biçimde kullanılabilmesi amaçlanmıştır (Uluocak 2014).

Çalgının sağ el çalım tekniğinde pasajlar başparmak (p), işaret parmağı (i), orta parmakla (m) çalınmıştır. Sağ el pozisyonunda, serçe parmağın (e) gövdeye yaslanması yüzük parmağın (a) tek başına kullanmasını engellemiştir. Sağ el tekniğinde, gitarın kalın tellerin çalımında başparmak (p); birinci ikinci üçüncü tellerin çalımında ise, işaret(i) ve orta(m) parmak kullanılmıştır. Bu parmakların kullanımında tel çekme tekniği her zaman “tirando” (parmakların ucuyla çekme) olmuştur.” Apoyando” yani bir üstteki tele yaslayarak çalma tekniği, henüz bu dönemde kullanılmaya başlanmamıştır (Tyler & Sparks, 2002).

Ayrıca Romantik gitarda sağ el serçe parmağın gitara yaslanması nedeniyle sağ elin konumunun değişmediği bir tutuş pozisyonu kullanılmıştır. Sağ elin değişmeyen bu konumu nedeniyle farklı tonlar üretilmemiştir. Bu tutuş pozisyonu çalgının müzikal olanaklarını sınırlandıran bir etki yaratmıştır (Turnbull & Tyler, 1984).

Dioniso Aguado, sağ el çalım tekniğinde tripod kullanarak yüzük parmağını (a), işaret parmağı (i) ve orta parmak (m) gibi etkili bir şekilde kullanılmasını savunmuştur. Yazmış olduğu etütlerde a parmağını i ve m parmaklarıyla aynı etkiyi yaratacak şekilde kullanmıştır (Annala & Matlik, 2007).

Romantik gitarın sağ el çalım tekniğinde barok gitarın çalım tekniğine göre farklılık gösteren bir diğer konu da tırnak kullanımı olmuştur. Barok dönem boyunca tırnakla çalım tercih edilen bir uygulama değildir. Tırnak kullanımını tercih eden gitaristlerin temelde savunduğu fikir, gürlük açısından elde edilen olanaklar olmuştur. Ayrıca farklı ton seçenekleri yaratma amacıyla da kullanılmıştır (Tyler & Sparks, 2002).

Dönemin gitaristleri tarafından romantik gitarda tırnak kullanmak daha güçlü sesler elde etmek dışında dinamikleri daha iyi ifade etme amacı taşımaktadır. Tırnağın bağırsak telleri çok çabuk yıpratması, sağ elde tırnak kullanan gitaristler için sorun yaratmıştır. Bu nedenle dönemin gitaristleri kısa tırnakla çalımını tercih etmişlerdir. Farklı ses renkleri yaratabilmek için sağ el parmaklarını tırnak olmadan kullanmışlardır (Uluocak, 2014).

Sol el çalım tekniğinde belli bir standart yakalanmamış olmasına rağmen, birlikte çok büyük farklılıklar olmamıştır. Sol el pozisyonunda parmak uçlarıyla çalım tekniği genel olarak kabul görmüştür. Sol el tekniğinde farklılık sol el baş parmağın duruş pozisyonunda farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Günümüz sol el tutuş pozisyonuna yakın bir bakış açısıyla sol el başparmağın, sapın arkasında diğer parmakların hizasında konumlandırılması, sol el tekniğinde dengeli bir tutuş için tercih edilmiştir. Bununla birlikte başka bir bakış açısı; başparmağı sapın üstünde karşıdan görünecek şekilde konumlandırmayı seçmiştir. Bu pozisyonla başparmağın altıncı teldeki bas notalara basması amaçlanmıştır. Romantik gitarın sap ölçüleri, o dönemde bu tekniğin uygulanmasına imkân sağlamıştır. Günümüz gitarıyla kıyaslandığında sap genişliği 42-48 mm. aralığında olan romantik gitarda bu teknik kolayca uygulanabilmiştir. Fakat günümüzde kullandığımız klasik gitar sap genişliği 52. mm olan klasik gitarın ölçüleri baş parmağın bu şekilde kullanılmasında engel olmaktadır (Uluocak, 2014).

3.3. Torres Gitarının Fiziksel Açıdan Özellikleri ve Çalım Tekniğindeki Yeniliklere İlişkin Bulgular

Romantik gitar 19.yüzyılın ilk yarısında oldukça popüler hale gelmiştir. Müzikte romantik dönemin tüm gücünü gösterdiği 1850'li yıllarda, gitar müziği yerini piyano müziğine bırakarak ilgi görmemeye başlamıştır. Piyano romantik dönemde gördüğü yoğun ilgiyle birlikte solo orkestra ve oda müziği gibi alanlarda romantik gitarın konser salonlarındaki yerini almıştır. Bunun bir diğer nedeni ise romantik gitarın ses gürlüğü açısından piyanoya oranla çok kuvvetli olmamasıdır. İspanyol gitar yapımcısı Antonio de Torres Jurado (1817-1892), üretmiş olduğu yeni gitar modeliyle çalgının gelişimine büyük bir katkı sağlamıştır. Torres'in üretmiş olduğu bu yeni gitar modeli, kendinden önce var olan diğer gitar türlerinden etkilenmiştir. Bununla birlikte günümüz klasik gitar formunun da temelini oluşturan bir işlevi vardır. Torres gitarı boyutları açısından, günümüzde kullandığımız gitara göre daha küçüktür. Ton açısından kendine özgü bir karaktere sahip olan bu yeni gitar modelinin ön kapağında kullanılan balkon sistemi Torres tarafından geliştirilmiştir. Ön kapağın güçlü bir ton elde etmek için önemli bir faktör olması fikriyle, kapağın iç kısmına yerleştirilen çıtalar, ses gücünü artırırken, aynı zamanda kapağın desteklenmesini sağlamıştır. Gövde biçimi olarak klasik gitardan çok Romantik gitara benzemektedir. Romantik gitarda olduğu gibi altı tek telli yapıya sahip olan Torres gitarının akordu aynı şekilde uygulanmıştır. Bu akort sistemi günümüz klasik gitarı için kullanılan sistemdir (Wade, 2001).

Torres gitarının boyutları romantik gitara göre büyük olması nedeniyle tutuş ve çalım tekniğinde yeniliklere ihtiyaç duyulmuştur. Romantik gitarın tutuş pozisyonları üzerine geliştirilen yöntemler, gitarın boyutları nedeniyle uygulanamamıştır. Bu yeni tutuş pozisyonunda gitarı dengede tutabilme amacıyla, ayaklık bir zorunluluk olarak görülmüş fakat gitarın hangi bacakta taşınacağına dair bir standart geliştirilememiştir. Dönemin önde gelen besteci ve gitaristi Francisco Tarrega, Torres gitarının tutuş ve çalım biçimlerine getirmiş olduğu standartlar sayesinde önemli katkılar sağlamıştır. Bu tutuş pozisyonuna göre, gitaristin dengeli bir şekilde, sağlam bir taburede oturarak gitarı sol bacak üzerinde taşınması gerekmektedir. Çalgının sırtı (arkası) gitaristin göğsüne yaslanarak konumlandırılmıştır. Gitarın sol bacak üzerinde tutulması esasına dayanan bu pozisyon 20.yüzyılda kabul görmüştür (Ko, 2009).

Barok gitar ve Romantik gitarın sağ el tekniğinin temel kuralı, gövde üzerine sağ el serçe parmağını gitarın ön yüzüne yaslayarak çalgının dengede kalmasını sağlamaktır. Fakat Torres gitarında boyutlarının ve ağırlığının bu gitarlara oranla çok daha büyük olması nedeniyle böyle bir tekniğin uygulanması mümkün olmamıştır. Sağ elin, telleri daha kolay çalması amacıyla gövdeyle elin teması kesilmiştir. Bunun dışında çalgının köprüsü üzerine yerleştirilen eşiğin yüksek olması nedeniyle sağ el parmakları daha bağımsız olarak kullanılmıştır. Tarrega'nın belirlediği standartlara göre, sağ el tekniğinde sağ ön kolun gitarın sağ üst köşesine yerleştirildiği bir çalım tercih edilmiştir. Sağ el, bilekten itibaren tellerle paralellik oluşturacak şekilde dışa doğru bükülmelidir. Böylelikle parmaklar telleri dik bir açıyla keserek sağ elin parmak uçlarıyla telleri çekerek çalmalıdır. Bu vuruş tekniği 19. Yüzyılın ilk yarısında da kullanılmış olan tirando tekniğidir. Ancak yüzyılın ikinci yarısında apoyando vuruşu olarak adlandırılan yaslayarak çalma tekniği de ortaya çıkmıştır. Bu tekniğin temelini, sağ elin parmaklarının

çaldığı telin bir üstündeki tele temas etmesi oluşturmuştur. Daha güçlü ses dinamikleri yaratan bu teknik Torres gitarının ortaya çıkmasıyla kullanılmaya başlayan bir sağ el tekniği olmuştur (Ko, 2009).

Yine bu dönemde, gitar müziğinde kullanılan bir sağ el tekniği de “tremolo” olmuştur. Bir notanın birbiri ardı sıra oldukça hızlı bir biçimde çalınmasıyla uygulanan tremolo tekniğini ilk olarak İtalyan gitarist G.Regondi “Op. 19 Reverie” adlı eserinde kullanmıştır. Tarrega, tremolo tekniğini eserlerinde ve etütlerinde kullanarak tekniğin gitaristler tarafından daha etkili biçimde kullanılması konusunda büyük pay sahibi olmuştur (Uluocak, 2014).

Torres gitarın sağ el tekniğinde yüzük parmağı (a), önceki gitar modellerinde kullanılan sağ el çalım tekniğine göre daha etkin biçimde kullanılmıştır. Tremolo tekniğinde a parmağının bağımsız bir şekilde kullanımı bu tekniğin uygulanmasını kolaylaştıran bir unsur olmuştur. Serçe parmağın gövdenin ön yüzüne yaslanmaması nedeniyle 'a' parmağı daha özgür bir form kazanmış 'i' ve 'm' parmaklarıyla birlikte daha etkili biçimde kullanılmıştır. Yazılan egzersiz ve etütlerde yüzük parmağının (a) gelişiminin gözetilmesi yeni bir gitar çalım tekniğinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Böylece 20. yüzyıl modern gitar tekniğinin temelleri de atılmıştır (Uluocak, 2014).

Sağ el tekniğinde tırnak kullanımı 19. yüzyılın ilk yarısında çok fazla tercih edilmemiştir. Torres gitarında da tırnak kullanımı romantik gitarda olduğu gibi devam etmiştir. Tırnak kullanan gitaristlerin oranı, sağ el parmak ucu kullanarak ton üretilmesini savunan gitaristlere göre daha az olmuştur (Turnbull, 1991).

Torres gitarında kullanılan sol el tekniği günümüzdeki sol el tekniğine benzer biçimde uygulanmıştır. Tarrega'nın önerdiği biçimiyle sol el başparmağı sapın arka kısmında diğer parmakların hizasında kalarak denge oluşturacak biçimde kullanılmıştır. Diğer parmaklar parmakların uç kısmıyla ve dik bir açıyla klavyeye yerleştirilmelidir. Tarrega'nın önermiş olduğu sol el pozisyonunda günümüzde kullanılmayan bir unsur ise sol elde dışa doğru yapılan kavisli tutuş olmuştur. Bu tutuş biçiminin, ön kol ve bilek rahatsızlıklarına yol açması, daha sonraki dönemlerde sol el tekniğinde kullanılmamasını sağlamıştır (Uluocak, 2014).

4. SONUÇ

4.1. Barok Gitarın Fiziksel Açıdan Özellikleri ve Çalım Tekniğindeki Yeniliklere İlişkin Sonuçlar

17. ve 18. yüzyıllarda kullanılmış beş çift telli bir gitar türü olan “barok gitar”ın gövde biçimi açısından incelendiğinde günümüzde kullandığımız klasik gitara göre “sekiz (8) biçimi” belirgin olmamakla birlikte boyutları çok daha küçüktür. Tellerin gövde üzerinde bağlanan kısmında köprü(eşik) bulunmaması nedeniyle sağ el tutuş pozisyonunda serçe veya yüzük parmağı gövdeye yerleştirildiği bir tekniğe rastlanmaktadır. Danslara ve şarkılara eşlik amacıyla kullanılmış olan “Barok gitar” da “rasgado”, “campanella” “trillo” ve “repicco” “tirade” “mordent” “trille” “grupetto” teknikleri kullanılmıştır.

Barok gitar tarihsel açıdan ele alındığında toplumun her kesiminde ilgi görmüş bir çalgı olmuştur. Barok dönem boyunca kullanılmış bu çalgı tüm Avrupa’da yaygınlaşarak popülerliğini arttırmıştır. Kendisinden

önceki dönemde kullanılmış olan dört telli rönesans gitarı ve vihuela gibi çalgılara göre çalımının kolay ve müzikal olanaklarının güçlü olması barok gitarı gitar tarihinin önemli bir unsuru olmasını sağlamıştır. Barok gitar için geliştirilmiş olan çalım teknikleri, gitarın daha önceki dönemlerdeki rolünü değiştirmiştir. Sadece akorlarla danslara ve şarkılara eşlik çalgısı olarak kullanılan gitar, çalım tekniklerinin gelişmesiyle birlikte yeni bir kimliğe kavuşmuştur. Bu durum gitar için yapılan ciddi bestelerin sayısında önemli ölçüde artış olmasını sağlamıştır. Barok gitarın sahip olduğu fiziksel özellikler ve bunun için geliştirilen çalım teknikleri gitar edebiyatının ve müziğini gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Barok gitar kendisinden önce kullanılan gitar benzeri çalgılar ve altı tek telli bir yapıya sahip olan romantik gitar arasında köprü görevi görmüştür. Romantik gitarın çalım tekniklerinin geliştirilmesinde, barok gitar çalım tekniğinin çeşitli unsurları temel oluşturmuştur.

4.2. Romantik Gitarın (Altı Tek Telli Gitar) Fiziksel Açıdan Özellikleri ve Çalım Tekniğindeki Yeniliklere İlişkin Sonuçlar

Barok gitara göre boyut olarak daha büyük ve gövdesinin “sekiz (8) biçimi” daha belirgin olan Romantik gitarın ses tablasında kullanılan balkon sistemi sayesinde barok gitardan daha kuvvetli sesler oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Bu nitelikleri nedeniyle çalgı dinamikleri bakımından daha önceki gitar biçimlerine göre daha çok imkân sağlamış olan “romantik gitar” tek telli yapısı sayesinde daha net sesler elde edilen bir çalgı olmuştur. Çalgının boyutları tutuş ve çalma pozisyonlarının değişmesine sebep olmuştur. Bu konuda bir standart getirilememesiyle birlikte dönemin önde gelen gitarist ve bestecileri romantik gitarın çalma teknikleriyle ilgili tavsiyelerini yazmış oldukları metotlarda belirtmişlerdir.

Romantik gitar sahip olduğu tek telli yapısıyla kendisinden önce kullanılmış gitar ve gitar benzeri çalgılardan farklı niteliklere sahip bir çalgı olmuştur. Özellikle tek telli olması sol el süsleme tekniklerinin bu çalgı için daha fazla gelişmesini sağlamıştır. Barok gitarın çift telli yapısı bu çalgı için kullanılan tekniklerde sesin üretiminde netliği bozan bir unsur olmuştur. Gitarın altı telli olması, armonik ve müzikal açıdan daha geniş olanaklara ulaşmasında önemli rol oynamıştır. Romantik gitarın nitelikleri dönemin önde gelen gitaristleri tarafından değerlendirilerek çeşitli yöntemlerle çalım tekniğini geliştirmelerini ve dolayısıyla bu çalgının yaygınlaşmasını sağlamıştır. Romantik gitar Avrupa dışında Amerika ve Güney Amerika ülkelerinde çok büyük ilgi görmüştür. Çalım tekniğinin gelişmesi bu çalgı için yapılan beste sayısının daha önceki dönemlerde görülmemiş oranda artmasını sağlamıştır. Böylelikle “Gitarın Altın Çağı” olarak adlandırılan bir dönemin yaşanmasına, gitar edebiyatı ve müziğinin gelişmesine katkı sağlanmıştır. Kendisinden sonraki dönemde kullanılan Torres gitarının ortaya çıkışında romantik gitarın gerek fiziksel özellikleri gerek çalım tekniği üzerine yapılmış çalışmaların sağladığı olanaklar çok önemlidir.

4.3. Torres Gitarının Fiziksel Açıdan Özellikleri ve Çalım Tekniğindeki Yeniliklere İlişkin Sonuçlar

Antonio de Torres Jurado tarafından yapılan “Torres gitarı” günümüz klasik gitar formunun da temelini oluşturan bir yapıda tasarlanmıştır. Yapısal olarak en güçlü sesin ön kapaktan elde edileceği fikrini temel alan yapımcı ses tablasında yapmış olduğu dengeli tasarım sayesinde çalgının akustik özelliklerinin kuvvetli olmasını sağlamıştır. Romantik gitara göre daha büyük ve ağır olduğu için daha önce kullanılan tutuş ve çalma biçimleri Torres gitarında uygulanamadığına rastlanmıştır. Dönemin önemli gitarist ve bestecisi Francisco Tarrega tutuş ve çalma biçimlerine bir standart kazandırmıştır.

Gitar tarihinde yeni dönemin müzikal gereksinimlerini karşılamak için yapılan çalışmalar, Torres gitarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Boyutları itibariyle daha önceki gitar biçimlerinden daha büyük ve ağır bir yapıya sahip olması, bu gitar için yeni çalım tekniklerinin geliştirilmesi gereksinimini doğurmuştur. Francisco Tarrega tarafından belli standartlara ulaştırılan bu çalım teknikleri, modern gitarın çalım tekniklerine büyük oranda kaynaklık etmektedir. Torres gitarının bu özellikleri çalgının gitar tarihindeki yerinin çok önemli olması sağlamıştır. Torres gitarında ses üretimini artırmak için yapılan iç çitalama sistemleri sayesinde, müzikal olanakların artması bu çalgıda kullanılan yeni tekniklerin ortaya çıkmasını ve yeni döneme aktarılmasını sağlamıştır. Çalgının boyutları ve tel niteliklerinin değişmesi kullanılan süsleme ve ses benzetim tekniklerinin ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Modern klasik gitarda kullanılan birçok teknik, Torres gitarı için geliştirilen bu geleneksel çalım tekniklerinin temelinde gelişim göstermiştir. Günümüzde yeni arayışlarla gelişimini sürdüren bu süreçlere kaynaklık etmesi açısından modern gitarın başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Barok dönem ve sonrasında değişen ve gelişen yeni akım müziğin gereksinimlerini karşılamak için klasik ve romantik dönem boyunca çeşitli gitar türleri var olmuştur. Bu dönemler boyunca gövdenin sekiz biçimini alması, çalgının akustik yapısını değiştirerek daha güçlü sesler üretmesini sağlamıştır. Tel sayısındaki değişimlerin getirmiş olduğu kök akorların çalım kolaylığı ve ulaştığı 3 buçuk oktavlık ses aralığı gibi değişimler, çalgının günümüzdeki formuna ulaşmasında önemli rol oynamıştır. Günümüzde kullanılan gitar formuna temel oluşturan bu gelişim süreçleri, fiziksel yapının ve çalım tekniğinin gelişimi açısından yeni olanakların arandığı ve henüz tamamlanmamış süreçlerdir.

Barok gitar, Romantik gitar ve Torres gitarının tutuş pozisyonları sağ ve sol el çalım teknikleri bir gelişim sürecinden geçmiştir. Bu teknik gelişim süreci çalgıların fiziksel yapısı, müzikal olanakları bağlamında gelişim göstermiştir. Günümüzde kullandığımız modern klasik gitar tekniği ve fiziksel yapısı kendinden önce var olmuş bu çalgılardan etkilenecek oluşmuştur.

Barok gitar, Romantik gitar ve Torres gitarının fiziksel değişimlerinin çalım tekniklerine etkilerine ilişkin araştırmaların; müzik dönemlerinin özellikleri ve değişimlerinin, müzikal açıdan gereksinimleri nasıl etkilediği, müzikal gereksinimlerin çalgıların gelişimine nasıl yansıdığı ve gitarın tarihsel süreçteki fiziksel değişiminin anlaşılması konularında olumlu davranış kazandıracakları düşünülmektedir.

Barok gitar, Romantik gitar ve Torres gitarın çalım tekniklerinin incelenmesi; gitarın oturuş tutuş pozisyonlarındaki değişim ve gelişimleri, gitarın çeşitli araçlar yardımıyla tutuş pozisyonunda geçirdiği süreçleri, sağ el tekniğinde yüzük parmağı ve serçe parmağın kullanımının değişimi, sağ elde parmak

ucu ve tırnak kullanımının etkileri, sol el tekniğinin tarihsel olarak geçirdiği süreçleri, gitarda ton üretiminin öneminin anlaşılması, süsleme ve çeşitli tekniklerin gelişimi konularında önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Bu konularda yapılan araştırmalardan elde edilen bilgilerin, modern gitar çalım tekniklerindeki gelişime katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Annala, H., & Matlik, H. (2007). *Handbook of guitar and lute composers*. Mel Bay Publications
- Heck, T. F. (2004). *The birth of the classical guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of mauro giuliani* [Doctoral Dissertation, Yale University]. Scribd.
<https://www.scribd.com/document/241086509/>
- Ko, Y. F. (2009). *An analytical and comperative study of franciso tarrega's two volumes of guitar studies* [Doctoral Dissertation, Ball State University]. Scribd.
<https://www.scribd.com/doc/248114641/>
- Madriguera, E. (1993). *The hispanization of the guitar: From the guitar lattina to the guitarra espanola* [Doctoral Dissertation, The University of Texas].
https://books.google.com.tr/books/about/The_Hispanization_of_the_Guitar.html?id=UE_sAAAAMAAJ&redir_esc=y
- Morris, S. (2005). *A study of the solo guitar repertoire of the early nineteenth century* [Doctoral Dissertation, Claremont Graduate University]. Scribd.
<https://www.scribd.com/document/685282743/>
- Murphy, M. D. (2006). *Elements of style in french baroque guitar music: A survey of the printed sources* [Doctoral Dissertation, Shenendoah University]. Shenendoah University.
- Pennington, N. (1979). *The development of baroque guitar music in spain, including a commentary on and trancription of santiago de murcia's "pasacalles y obras"(1732)* [Doctoral Dissertation, University Of Maryland]. ProQuest.
<https://www.proquest.com/openview/b5b22a071bbe27ab726694854b9a53bb/1?pporigsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>
- Russell, C. H. (1981). *Santiago de murcia: Spanish theorist and guitarist of the early eighteenth century (with) volume two: Transcription and translation of santiago de murcia's complete works* [Doctoral Dissertation, University of North Carolina].
https://books.google.com.tr/books/about/Santiago_de_Murcia.html?id=Mkc3AQAAIAAJ&redir_esc=y
- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Turnbull, H. (1991). *The guitar from the renaissaance to the present day*. The Bold Strummer Ltd.
- Turnbull, H., & Tyler, J. (1984). *The new grove dictionary of musical instruments*. MacMillan Press Limited.
- Tyler, J. (1980). *The early guitar a history and handbook*. Oxford University Pres.

Tyler, J., & Sparks, P. (2002). *The guitar and its music: From the renaissance to the classical era*.

Oxford University Press.

Uluocak, S. (2011). *Klasik gitar tarihi-I*. Doruk Yayınları.

Uluocak, S. (2011). *Klasik gitar tarihi-II*. Doruk Yayınları.

Uluocak, S. (2014). *Klasik gitar tarihi-III*. Doruk Yayınları.

Wade, G. (2001). *A concise history of the classical guitar*. Mal Bay Publications.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The impact of political and social events throughout history has shaped the world of art. The development of instruments in the history of music is a process that continues with new searches. These development processes have varied according to the characteristics of musical periods. In this context, the musical needs of each period have caused changes in the physical structures of instruments. The guitar has gone through a process of physical evolution throughout history and reached the classical guitar we use today. Many guitar-like instruments with physical differences have been used until today. The physical changes of these instruments have directly affected the grip, sitting positions and playing techniques of the instrument. In this study, the types of guitars used between the 17th and 19th centuries, their physical differences from each other and the differences in the playing techniques of these instruments were examined. In this study, it is aimed to create a source for researchers on the subject by reviewing the literature and to add a new one to the studies in this field in our country.

2. Method

In this study, qualitative research method was used and a literature review was conducted. Keywords previous studies were examined and selected to cover the study as much as possible. In this study, total 18 sources, including 7 thesis studies and 11 books, were utilized. These sources were analyzed and used in the study.

3. Findings, Discussion and Results

In this study, the types of guitars used between the 17th and 19th centuries, their physical differences from each other, the changes in the playing techniques of these instruments and the techniques used were explained, and it was concluded that these changes were made to meet the musical characteristics and needs of the periods. In addition, the effects of the differences in these instruments on the physical structure and playing technique of the classical guitar we use today were observed.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %50
2. yazar katkı oranı : %50

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Atrf/Citation

Soykunt, N., & Kırca, Ş. (2024). Erken piyano eğitiminde kodaly yaklaşımının uygulanabilirliği ile ilgili piyano öğretmenlerinin görüşleri: Kuzey Kıbrıs örneği. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 54-74.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1411218>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 28.12.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 28.05.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1411218
---	--	---

Neriman SOYKUNT

Dr. Öğr. Üyesi, Yakın Doğu Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Eğitimi Bölümü, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı,
Neriman.soykunt@neu.edu.tr



Şifa KIRCA

Sifakirca@gmail.com



**ERKEN PİYANO EĞİTİMİNDE KODALY YAKLAŞIMININ
UYGULANABİLİRLİĞİ İLE İLGİLİ PİYANO EĞİTMENLERİNİN
GÖRÜŞLERİ: KUZHEY KIBRIS ÖRNEĞİ**

ÖZ

Araştırmada, Kodaly yaklaşımı ile temellendirilmiş başlangıç seviyesi piyano eğitimi için tasarlanan etkinliklerin, piyano eğitimcileri tarafından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırma nitel bir araştırma olup, durum çalışması desenlerinden iç içe geçmiş tek durum deseni kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubu ise amaçlı örnekleme yöntemlerinden, ölçüt örnekleme yöntemi kullanılarak belirlenmiş olup, Kuzey Kıbrıs'ta piyano eğitimi veren 21 piyano eğitimcine ulaşılmıştır. Veri toplama aracı olarak piyano öğretmenlerinin başlangıç seviyesinde kullandıkları piyano başlangıç metotlarının belirlenmesi ve tasarlanan etkinliklerin değerlendirilmesi için 2 ayrı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Elde edilen veriler betimsel ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir. Araştırma sonucunda; piyano öğretmenleri, Kodaly yaklaşımı ile tasarlanan başlangıç seviyesi piyano etkinliklerini uygulanabilir bulmuşlardır. Bunun yanı sıra piyano öğretmenleri, tasarlanan etkinliklerin öğrencilere piyano çalma becerisi yanında müziksel işitme-okuma becerilerini de kazandıracağını, materyaller sayesinde etkinliklere aktif katılım sağlayarak kalıcı bilgi elde edebileceklerini ve kültürlerine ait şarkıların motiflerini çalarak derse ilgili bir şekilde katılabileceklerini belirtmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Kodaly yaklaşımı, piyano eğitimi, başlangıç seviye piyano eğitimi, halk şarkıları, müziksel işitme.

PIANO INSTRUCTORS' OPINIONS ON THE APPLICABILITY OF KODALY APPROACH IN EARLY PIANO EDUCATION: NORTH CYPRUS EXAMPLE

ABSTRACT

In the study, it was aimed to evaluate the activities which were designed for beginner level piano education based on the Kodály approach by piano educators. The research is a qualitative research and was carried out using a single case design, one of the case study designs. The study group of the research was determined by using the criterion sampling method, one of the purposive sampling methods, and 21 piano instructors who gave piano education in Northern Cyprus were reached. As a data collection tools, two different structured interview forms were created to determine the piano beginner methods used by piano instructors at the beginner level and to evaluate the designed activities. The obtained data were analyzed using descriptive and content analysis methods. As a result of the research; piano instructors found the beginner piano activities designed with the Kodály approach feasible. In addition to this, piano instructors stated that the activities will provide students with the ability to play the piano as well as musical hearing-reading skills, that they can gain permanent knowledge by actively participating in the activities with the materials, and that they can participate in the lesson in a relevant way by playing the motifs of the songs of their culture.

Keywords: Kodály approach, piano education, beginner piano education, folk songs, musical hearing.

1. GİRİŞ

Çalgı eğitimine başlayacak küçük yaştaki çocuklar için en uygun çalgılardan birisi piyanodur. Piyanoda diğer müzik aletlerinden farklı olarak entonasyon sorunu yoktur. Sabit perdeli bir çalgıdır ve istenilen sesler hazır olarak vardır. Piyano eğitimi; çocuğun genel müzik yeteneğini daha ileri seviyeye taşır, işitme yeteneğini ilerletir ve ritim duygusu kazanmasını sağlar (Demirova, 2008). Çocuk, sesleri ve tartımları kendi yaşantısı yoluyla yaparak yaşayarak daha yakından tanıyabilir, birbirinden ayırt edebilir. Bu bağlamda, piyano öğretiminin genel amacının çocuğa müziksel bilgi kazandırmanın yanı sıra müzik anlayışı ve müzik sevgisi kazandırmak olduğu söylenebilir (Ünal, 2006).

Erken yaş piyano eğitimi; okuma yazma bilen ya da henüz okuma yazma öğrenmemiş 5-7 yaş arasındaki çocuklar için verilen piyano eğitimi olarak adlandırılabilir. Erken yaşta verilen piyano eğitiminin asıl amacı; hedef müzisyen yetiştirmek olarak düşünülse de; esas amaç çocukla birlikte oynayarak ve keyifli bir ders işleyerek müziği sevdirmek ve bu yolla piyano çalmasını öğretmektir (Molla, 2002). Piyano derslerinde sadece piyano çalma becerisine yer vermek öğrencinin müziksel becerisini tam anlamıyla geliştirmeyebilir. Piyano dersleri sırasında ritim etkinliklerine, solfej ve aralık çalışmalarına yer verilerek, öğrencilerin piyano çalma becerileri ile birlikte müziksel becerilerinin de bir bütün olarak gelişmesine olanak sağlanmalıdır. Bu bağlamda müzik eğitimi kapsamında geliştirilen ve çalgı eğitiminde de kullanılan müzik öğretim yaklaşımlarına başvurulabilir. Bunlar; Dalcroze, Orff, Suzuki ve

Kodály müzik öğretim yaklaşımlarıdır. Her bir yaklaşım günümüzde yaygın olarak sınıf müzik eğitimi ve çalgı eğitiminde kullanılmakta ve öğrencilerin müziksel becerilerini farklı materyaller ve farklı yollar kullanarak geliştirmektedir.

Kodály yaklaşımı, sınıf müzik eğitimi ve çalgı eğitiminde kullanılan bir müzik öğretim yaklaşımıdır. Kodály yaklaşımında şarkı söylemenin, dolayısıyla öğrencinin kendi sesinin önemli bir yeri vardır. Kodály 'a göre, müzik eğitiminin en temelinde şarkı söylemek yer almalı ve müzik günlük yaşamın içinde hep var olmalıdır. Bu yöntemde, "Küçük yaşta bir çocuk kendi öğrenme kapasitesine göre müziği nasıl öğrenebiliyorsa, yetişkin bir insan da aynı yolla müziği öğrenebilir" düşüncesi yer almaktadır (Yıldırım, 1995).

Müziğin yakından uzağa ilkesi ile öğrenilebileceği düşüncesini benimseyen Kodály yaklaşımı, bireylerin önce kendi kültürel mirası olan halk şarkılarını öğrenmeleri, daha sonra evrensel müzikle tanışmaları gerektiğini savunarak, halk müziğinin ve halk şarkılarının yöntemin ayrılmaz bir parçası olduğunu belirtmektedir (Soykunt, 2021). Aktif öğrenme ile öğrencilere gerek ritmik gerekse melodik bilgiler kazandırmayı amaçlayan Kodály yaklaşımı ile olumlu sonuçlar elde edildiği de araştırmalarca belirtilmektedir. Yiğit (2000) araştırmasında, Kodály metodunun sınıf müzik eğitiminde hedeflenen melodik ve ritmik kazanımlara olumlu cevap verdiğini ve dersin her aşamasında başarıya ulaşıldığını belirtmiştir. Gürgen (2009) araştırmasında, Kodály metodunu sınıf müzik eğitiminde kullanarak; öğrencilerin müziksel işitme, sesleri ayırt etme ve müziksel ifade becerilerinin gelişiminde geleneksel müzik öğretim yöntemine göre daha etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Soykunt ve arkadaşları (2023) ise deneysel olarak gerçekleştirdikleri araştırmalarında, Kodály yaklaşımının Kuzey Kıbrıs sınıf müzik eğitimi içerisinde kullanılabilir olduğunu ve Kodály yaklaşımı ile öğrencilerin melodik, ritmik bilgi ve becerilerinin geliştiğini belirtmişlerdir.

Yukarıda bahsedilen çalışmalara ek olarak, Kodály yaklaşımında aktif katılıma yer verilmesiyle bu yöntemin çalgı eğitimine de olumlu katkılar sağladığı ve çalgı eğitiminde kullanılması ile öğrencilere birçok beceri kazandıracağı düşünülmektedir. Buna bağlı olarak; Yıldırım (2009) deneysel araştırmasında, ilkokul 3,4 ve 5.sınıf deney grubu öğrencileriyle 14 hafta boyunca Kodály yöntemi ve materyalleri ile keman dersleri işlemiş ve Kodály yönteminin "müzikal boyut" üzerinde anlamlı düzeyde etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Calissendorff (2006) deneysel araştırmasında, Kodály yöntemini kullanarak okul öncesi çocukları ile keman dersleri gerçekleştirmiş, deney grubundaki çocukların teorik, ritmik ve müziksel ifadelerini daha iyi kullandıklarını ve Kodály yöntemi ile keman eğitimi almayan çocuklara göre daha hızlı ilerleme kaydettiklerini belirtmiştir. Çoban ve Soykunt (2021) ise Kuzey Kıbrıs'ta gerçekleştirdikleri deneysel araştırmalarında, Kodály yaklaşımının felsefesi ve temel adımları dikkate alınarak oluşturulan Colourstrings metodunu kullanarak öğrencilerin keman çalma becerileri üzerindeki etkiyi araştırmış ve araştırma sonucunda öğrencilerin keman çalma becerilerinin yanı sıra, solfej ve ritim becerilerinin de olumlu yönde geliştiğini belirtmişlerdir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Kodály yaklaşımının gerek sınıf müzik eğitimi gerekse çalgı eğitiminde kullanılması ile öğrencilerin müziksel bilgi ve becerilerine olumlu katkı sağladığı yukarıdaki araştırmalarca anlaşılmaktadır. Bu araştırma sonuçlarından da yola çıkarak; Kodaly yaklaşımının çalgı eğitiminde kullanılabilir bir yaklaşım olduğu, çalgı eğitiminde kazandırılması hedeflenen bilgi ve becerileri kazandırdığı ve bu sayede öğrencilerin olumlu yönde gelişim gösterdikleri düşünülmektedir. Bu bağlamda Kodaly yaklaşımının başlangıç seviyesi piyano eğitiminde de kullanılabilmesi ve öğrencilere gerekli müziksel bilgi ve becerileri kazandırabileceği düşünülmektedir. Buradan yola çıkarak araştırmanın problem cümlesi 'Kodaly yaklaşımının başlangıç seviyesi piyano eğitiminde kullanımı uygun mudur?' olarak belirlenmiştir.

Bu bağlamda araştırmada; Kodály yaklaşımının piyano eğitimine uyarlanması bağlamında etkinlikler tasarlanmış ve tasarlanan etkinliklerde sadece piyano çalma becerisi değil, aynı zamanda Kodály yaklaşımı felsefesi göz önünde bulundurularak öğrencilere müziksel işitme, okuma, içsel işitme ve ritim becerisi kazandırma amaçlı etkinlik adımlarına da yer verilmiştir. Bunun yanı sıra Kodály yaklaşımı felsefesine dayanarak tasarlanan etkinliklerde materyal olarak Kuzey Kıbrıs halk şarkılarına ve motiflerine yer verilmiş, bu sayede öğrencilerin kendi kültürlerindeki parçaları çalarak, öğrenmeyi daha eğlenceli hale getirmek ve kültürel aktarımı sağlamak da amaçlanmıştır.

Bu bağlamda araştırmanın amacı, Kodály yaklaşımı felsefesi ile tasarlanan 6-8 yaş piyano başlangıç seviyesi etkinliklerinin uygulanabilirliği ile ilgili Kuzey Kıbrıs'ta piyano eğitimi veren öğretmenlerden görüş almaktır. Bu ana amaç ise aşağıdaki alt amaçlar doğrultusunda çalışılmıştır:

Piyano eğitimcilerinin Kodály yaklaşımı felsefesi kullanılarak hazırlanan;

- 1- Etkinliklerin uygulanabilirliği ile ilgili görüşleri nelerdir?
- 2- Etkinliklerde yer alan ritim, solfej ve aralık öğretimine ilişkin görüşleri nelerdir?
- 3- Etkinliklerde kullanılan materyaller ile ilgili görüşleri nelerdir?

1.2. Araştırmanın Önemi

Kodály yaklaşımının sınıf müzik eğitimi ve çalgı eğitimi kapsamında kullanılmasına ilişkin yurt dışında, Türkiye'de ve Kuzey Kıbrıs'ta yapılan çalışmalara rastlanmıştır. Kuzey Kıbrıs'ta yapılan araştırmalara bakıldığında; Kodaly yaklaşımı kullanılarak gerçekleştirilen çalışmaların sınıf müzik eğitimi ve keman eğitimi ile sınırlı olduğu görülmekte, Kodaly yaklaşımı ve piyano eğitimi kapsamında bir çalışmanın gerçekleştirilmediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla gerçekleştirilen araştırmanın, Kodály yaklaşımı ve piyano öğretimi bağlamında Kuzey Kıbrıs'ta ilk araştırma olması ve Kodály yaklaşımı ile ilgili benzer çalışmalar yapacak diğer araştırmacılara kaynak olması bakımından önemli olacağı düşünülmektedir. Bunun yanı sıra araştırma kapsamında oluşturulan etkinliklerde çalınacak parçaların Kuzey Kıbrıs halk şarkılarının motiflerini içermesi ve etkinlik adımlarının Kuzey Kıbrıs'ta piyano eğitimi veren öğretmenlerce değerlendirilmesi de araştırmanın önemli bir basamağıdır. Araştırmanın Kodály yaklaşımının piyano

eğitimine nasıl uyarlanabileceği ve Kodály materyallerinin piyano derslerine nasıl dâhil edilebileceğine dair piyano eğitmenlerine yol gösterecek önemli bir rehber olacağı düşünölmektedir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel bir araştırma olup, durum çalışması desenlerinden iç içe geçmiş tek durum deseni kullanılarak gerçekleştirilmiştir. İç içe geçmiş tek durum deseninde, tek bir durum için birden fazla alt tabaka ya da birimin bulunduğu durumlarda ilgili durum bütüncül olarak ele alınır ve analiz edilir (Yıldırım & Şimşek, 2016). Araştırmada Kodály yaklaşımı ve felsefesi ile temellendirilmiş piyano eğitimi etkinlikleri tek bir durumu temsil ederken, alt durumlar ise müziksel işitme, okuma, ritim becerisi, içsel işitme ve materyal olarak ele alınmıştır.

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu, amaçlı örnekleme yöntemlerinde ölçüt örnekleme yöntemi kullanılarak belirlenmiştir. Ölçüt örnekleme yönteminde ele alınan ölçüt ya da ölçütler bir araştırmacı tarafından oluşturulabildiği gibi daha önceden hazırlanmış olan bir ölçüt listesinden de yararlanılabilmektedir (Yıldırım & Şimşek, 2016). Bu bağlamda araştırmanın ölçütü başlangıç seviyesi piyano eğitimi veren eğitmenler olarak belirlenmiştir. Araştırmada öncelikle incelenecek piyano başlangıç seviyesi kitaplarının belirlenmesi ve bu bağlamda oluşturulan Kodály yaklaşımı ile temellendirilmiş piyano başlangıç seviyesi ders etkinliklerinin değerlendirilmesi için Kuzey Kıbrıs'ta piyano eğitimi veren 15 piyano eğitmenine ulaşılmıştır. Piyano eğitmenlerinin sosyo-demografik bilgileri aşağıdaki gibidir:

Tablo 1

Piyano Eğitmenlerinin Sosyo-Demografik Bilgileri

	Sayı (n)	(%)
Yaş		
22-27	9	%60,0
28-33	2	%13,3
34-39	2	%13,3
40-45	1	%6,6
46-51	-	-
52-57	-	-
58 ve üzeri	1	%6,6
Piyano Dersi Verme Yılı		
1-5	8	%53,3
6-10	4	%26,6

Erken Piyano Eğitiminde Kodaly Yaklaşımının Uygulanabilirliği ile İlgili Piyano Eğitimcilerinin Görüşleri: Kuzey Kıbrıs Örneği

11-15	2	%13,3
16-20	-	-
21 ve üzeri	1	%6,6
Mezun Olunan Bölüm		
Müzik Öğretmenliği	12	%80,0
Konservatuar	2	%13,3
Müzik Bölümü (Performans)	1	%6,6
Kodály Yaklaşımı ile İlgili Bilgi Durumu		
Evet	12	%80,0
Hayır	3	%20,0
Pedagoji Eğitimi		
Evet	15	%100

2.3. Veri Toplama Araçları

Veri toplama aracı olarak; öncelikle incelenecek piyano başlangıç seviyesi kitaplarının belirlenmesi için piyano eğitimcilerine gönderilmek üzere yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Yapılandırılmış görüşme formunu oluşturmadan önce, soru havuzu oluşturulmuş ve belirlenen sorular beş alan uzmanına görüş almak üzere sunulmuştur. Uzman görüşleri doğrultusunda belirlenen sorular piyano eğitimcilerine yöneltilmiştir.

Piyano eğitimcilerinden elde edilen bulgular doğrultusunda piyano kitapları incelenmiş ve araştırmacı tarafından 'Kodály Yaklaşımı ile Temellendirilmiş Piyano Başlangıç Seviyesi Ders Etkinlik Planları' oluşturulmuştur. Ders etkinlik planları, piyano eğitimcilerinin değerlendirebilmesi için tablo halinde düzenlenmiştir. Ders etkinlik planlarında yer alan ders işleyişi adımları ile ilgili öğretmenlerin görüşleri 'Kalsın, Çıksın, Değiştirilsin' seçenekleri ile düzenlenmiş ve her bir adımla ilgili yorum sütunu eklenmiştir. Ders plan etkinliklerinin sonunda ise, her bir etkinlikte öğretilmesi planlanan bilgi, beceri ve kullanılan materyaller ile ilgili açık uçlu sorulara yer verilerek görüş alınmıştır.

2.4. Veri Toplama Süreci

Veri toplama sürecine başlamadan önce, Yakın Doğu Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu'na araştırma izni için başvuru yapılmış ve olumlu dönüt sonucunda araştırmaya başlanmıştır. Daha sonra öğretmenler ile iletişime geçilerek araştırma hakkında bilgi verilmiş ve araştırmaya gönüllü olarak katılma durumları sorulmuştur. Olumlu dönüt veren piyano eğitimcilerine mail yoluyla etkinlik planları gönderilmiştir. Veri toplama süreci yaklaşık bir ay sürmüştür.

2.5. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Uzmanlardan elde edilen veriler, betimsel ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak analiz edilmiştir. Betimsel analiz, derinlemesine analiz gerektirmeyen verilerin çözümlenmesinde kullanılmaktadır. Amaç;

görüşme ve gözlem sonucu elde edilen verileri düzenleyip yorumlayarak okuyucuya sunmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2016). Bu bağlamda betimsel analiz; araştırmanın alt problemleri olan piyano öğretmenlerinin Kodály yaklaşımı kullanılarak hazırlanan etkinliklerin uygulanabilirliği ile ilgili görüşlerini çözümlmek için kullanılmıştır. İçerik analizinin amacı ise; araştırmada toplanan verilerden elde edilen bilgileri benzerliklerine göre kategorilere ayırarak belirli kavramlar oluşturmak ve yorumlayıp araştırma hakkında sonuca varmaktır (Yıldırım & Şimşek, 2016). Bu bağlamda içerik analizi; piyano öğretmenlerinin Kodály yaklaşımı felsefesi kullanılarak hazırlanan etkinliklerde ritim, solfej ve aralık öğretimine ilişkin görüşlerini ve etkinliklerde kullanılan materyaller hakkında görüşlerini çözümlmek için kullanılmıştır. Analiz edilen bulgular, kategori ve temalar şeklinde gruplanmış ve bulgular bölümünde yorumlanmıştır. Ele alınan uzman görüşleri piyano öğretmenlerinin kişisel bilgilerini korumak amacıyla; Ö1, Ö2...şeklinde kodlar verilerek yorumlanmıştır.

2.6. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Yakın Doğu Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 15.03.2023

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: YDÜ/EB/2023/959

3. BULGULAR

3.1. Piyano Öğitmenlerinin Kodály Yaklaşımı Felsefesi Kullanılarak Hazırlanan Etkinliklerin Uygulanabilirliği ile İlgili Görüşlerine İlişkin Bulgular

Tablo 2

Etkinlik Planları

Etkinlikler	Uygulanabilir	
	n	(%)
Etkinlik 1	15	100
Etkinlik 2	15	100
Etkinlik 3	15	100
Etkinlik 4	15	100
Etkinlik 5	15	100
Etkinlik 6	15	100
Etkinlik 7	15	100
Etkinlik 8	15	100

Erken Piyano Eğitiminde Kodaly Yaklaşımının Uygulanabilirliği ile İlgili Piyano Eğitimcilerinin Görüşleri: Kuzey Kıbrıs Örneği

Piyano eğitimcilerinin etkinlik planları ve etkinlik adımları ile ilgili görüşleri incelendiğinde; %100'ünün Kodaly yaklaşımı felsefesi ile hazırlanan piyano ders etkinliklerinin uygulanabilir buldukları anlaşılmaktadır. Her bir etkinlik ile ilgili piyano eğitimcilerinin görüşlerine aşağıda yer verilmiştir:

1. etkinlik ile ilgili örnek eğitimci görüşleri:

1- *"Etkinliğin uygulanış sırası yani giriş, gelişme ve sonuç tüm detayları ile düşünülüp, uygulanmıştır. Etkinliğin giriş kısmında öğretmenin öğrenciye sabit ritmi keşfetmesi sağlarken, kalp ritmiyle keşfetmesi çok güzel bir fikir olmuş.."* Ö2

"Kalp ritmini hissetme ve omuza dokunulduğu zaman susun olduğunu anlayıp sessizleşme güzel bir şekilde konuya giriş oldu çünkü çocuğun ilk önce kendi bedeninde hissederek keşfedip yola çıkması oldukça yararlı ve etkili bir yöntem olduğunu düşünüyorum." Ö11

2. etkinlik ile ilgili örnek eğitimci görüşleri:

"Etkinlik her yaş grubuna uygun olarak tasarlanmış. Etkinlik uygulanırken öğretmenin, öğrenciye eşlik etmesi öğrencinin kişisel gelişimi açısından çok faydalı olacaktır. Hem müzikal hem de kişisel gelişime yönelik güzel bir etkinlik yaratılmış." Ö2

"Yaratılan etkinlik uygulanabilir düzeyde geliştirilmiştir. Çocuğun yaşına ve kabiliyetine uygun, yapıcı ve geliştirilebilir temel sağlanmıştır." Ö9

3. etkinlik ile ilgili örnek eğitimci görüşleri:

"Çocuklara teorik bir anlatımdan uzak olup beden perküsyonu ile yaparak yaşayarak bir öğrenim kazandırdığı için uygulanabilir bir etkinlik olduğunu düşünüyorum." Ö11

4. etkinlik ile ilgili örnek eğitimci görüşleri:

"Önceden öğrenilen etkinliklerin tekrar hatırlatılması, üstüne eklenmesi öğrenmeyi güçlü şekilde akılda kalıcı hale getirir. Üstüne yeni bilginin eklenmesi, yeni olan öğrenmenin daha kolay kavranmasını sağlar. Uygulanabilir bir etkinliktir." Ö4

5. etkinlik ile ilgili örnek eğitimci görüşleri:

"Pekiştirme amacıyla tasarlanmış olan bu etkinlikle öğrencinin tüm öğrendiklerini uygulayarak pekiştirmesi öğrencinin öğrendiklerinin kalıcı olmasını sağlayacak güzel bir etkinlik olmuştur, uygulanabilir." Ö2

"Etkinlik uygulanabilir ve olumlu sonuçlar alınabilir. Kulağa hali hazırda yerleşmiş melodilerden istenen aralıkları alarak öğretilmesi ve çeşitlendirilmesi, çocuk için öğrenmeyi hızlandıracağından uygun bir etkinliktir." Ö9

6. etkinlik ile ilgili örnek eğitimci görüşleri:

"Uygulanabilir bir etkinliktir. Pekiştirilen etkinlik, öncesinde de doğru şekilde öğretildiği için derste hızlı bir ilerleme kaydedilebilir." Ö4

"Etkinlik uygulanabilir. Öğrencinin hazır bulunuşluğunun üzerine kolayca eklenebilecek bir etkinliktir." Ö9

7. etkinlik ile ilgili örnek eğitimci görüşleri:

“Uygulanabilir bir etkinliktir. Önceki aralıklardan başlanarak onların da hatırlanması olumlu bir sonuç çıkarır. ... Notaların yerlerinin gösterilmesi ve sonrasında öğrenciden bulunmasının istenmesi öğrencinin odağını yeni öğretilen notalara çekeceğinden öğrencinin görsel hafızasını zorlamasına ve aynı zamanda hesaplamasına yol açar. Uygulanabilir bir etkinliktir.”Ö4

8. etkinlik ile ilgili örnek öğretmen görüşleri:

“Etkinlik öğrencinin severek uygulayabileceği, uygularken pekiştirebileceği güzel bir etkinlik olmuştur.” Ö2

“Etkinliğin çubuk notasyonu kullanarak yapılması çocuğun bilgileri daha iyi anlaması ve uygulanabilirliğini ölçmesi açısından yeterli ve uygun bir yöntemdir. Orta do yöntemini kullanarak hem notaları tanımasını hem de aynı zamanda nota değerlerini öğrenmesini destekler.” Ö7

3.2. Piyano Öğretmenlerinin Kodály Yaklaşımı Felsefesi Kullanılarak Hazırlanan Etkinliklerde Ritim, Solfej ve Aralık Öğretimi ile İlgili Görüşlerine İlişkin Bulgular

Tablo 3

Öğrenme Durumları Kategorisi

Temalar	Alt temalar	n	%
1-Bilişsel Gelişim	1- Destekleyici	8	53,3
	2- Akılda kalıcı	6	40,0
	3- Kolay anlaşılır	7	46,6
2-Duyuşsal Gelişim	4- Eğlenceli	5	33,3
	5- Hissetme	8	53,3
	6- Keşfetme	4	26,6
3-Psiko-motor Gelişim	7- Aktif uygulama	9	60,0

Oluşturulan başlangıç eğitimi piyano etkinlik planlarına ilişkin öğretmen görüşlerini, bilişsel, duyuşsal ve psiko-motor gelişim alanları olarak 3 tema altında toplamak mümkündür. Her bir temaya ilişkin öğretmen görüşleri aşağıda yer almaktadır:

Temalar	Alt temalar	n	%
1-Bilişsel Gelişim	1- Destekleyici	8	53,3
	2- Akılda kalıcı	6	40,0
	3- Kolay anlaşılır	7	46,6

Erken Piyano Eğitiminde Kodaly Yaklaşımının Uygulanabilirliği ile İlgili Piyano Eğitimcilerinin Görüşleri: Kuzey Kıbrıs Örneği

Bilişsel Gelişim temasına ilişkin eğitimci görüşleri incelendiğinde; bunların 3 alt tema altında toplanması mümkündür. Piyano eğitimcileri oluşturulan etkinlikleri destekleyici, akılda kalıcı ve kolay anlaşılır olarak nitelendirerek buna ilişkin görüşlerini aşağıdaki örneklerle belirtmişlerdir:

“Etkinlik hedef yaş grubuna uygun olarak tasarlanmıştır. Etkinlik uygulanırken öğretmenin, öğrenciye eşlik etmesi öğrencinin kişisel gelişimi açısından çok faydalı olacaktır. Hem müzikal hem de kişisel gelişimini desteklemeye yönelik güzel bir etkinlik yaratılmıştır.” Ö2

“Önceden öğrenilen becerilerin sonraki etkinliklerde tekrar hatırlatılması, üstüne yeni bilgilerin eklenmesi öğrenmeyi güçlü şekilde akılda kalıcı hale getirir, yeni olan öğrenmenin daha kolay kavranmasını sağlar.” Ö4

“Sekizlik nota değeri, öğrenilmesi zor bir değer olmasına rağmen, hem birim vuruşlarla yapılan beden perküsyonlu etkinlik hem de sekizlik notayla yapılan etkinlik, öğrencini birim vuruş ve sekizlik vuruş arasındaki farkı anlamasını da hem de sekizlik notayı daha rahat solfej yapıp, süre değerini kolayca anlamasında yardımcı olmuştur.” Ö6

Temalar	Alt temalar	n	%
2-Duyuşsal Gelişim	1- Eğlenceli	5	33,3
	2- Hissetme	8	53,3
	3- Keşfetme	4	26,6

Duyuşsal Gelişim temasına ilişkin eğitimci görüşleri incelendiğinde; bunların 3 alt tema altında toplanması mümkündür. Piyano eğitimcileri oluşturulan etkinlikleri eğlenceli, bilgiyi hissettirici ve keşfettirici olarak nitelendirerek buna ilişkin görüşlerini aşağıdaki örneklerle belirtmişlerdir:

“Beden perküsyonunun kullanılması eğlenceli bir öğrenme sağlar, ders esnasında öğrencinin hazır bulunuşluk seviyesine göre vücut perküsyonu çeşitlenebilir ve öğrenci kendi hayal gücüne göre de belirli tartımlar içinde ikilik notayı vücudunu kullanarak yapabilir. ... Beden perküsyonunun kullanılması ile öğrenim kolaylaşır ve eğlenceli bir hale gelir. Ö4

“Öğrencinin bu aralıkları ve seslerin farkını iyice ayırt edebileceği ve hissedebileceği şekilde tasarlanmış bir etkinlik olmuş. ... Nota değerinin öğretilmesi için oluşturulan etkinlikte öğrencinin ritimsel olarak hissedebileceği etkinlik olmuş.” Ö2

“İkilik nota değerinin ilk önce bedende hissedilerek öğretilmesi ve daha sonra piyanoya dökerek uygulanması fikri uygulanabilir. ... Birlik nota öğretimi ile yaratılan etkinlik amacına uygun başlamıştır. Bedende hissederek pratiğe dökmek olumlu dönütler verebilir.” Ö9

“Etkinliğin uygulanış sırası yani giriş, gelişme ve sonuç tüm detayları ile düşünüldüğü, uygulanmıştır. Etkinliğin giriş kısmında öğretmenin öğrenciye sabit ritmi keşfetmesi sağlarken,

kalp ritmiyle keşfetmesi çok güzel bir fikir olmuş. ... Son etkinlikteki parçaları çalarken öğrenciye bahsedilen aralıkları keşfetmesi ise duyum ve aralıkları kavraması açısından iyi olmuş.” Ö2

Temalar	Alt temalar	n	%
3-Psiko-motor Gelişim	1- Aktif uygulama	9	60,0

Psiko-motor Gelişim temasına ilişkin eğitimci görüşleri incelendiğinde; bunların tek alt tema altında toplanması mümkündür. Piyano eğitimcileri, oluşturulan etkinliklerin aktif katılım ile gerçekleşmesi sonucu öğrencilerin psiko-motor becerilerini geliştireceğini aşağıdaki örneklerle belirtilmişlerdir:

“Çocuklara teorik bir anlatımdan uzak olup beden perküsyonu ile yaparak yaşayarak bir öğrenim kazandırdığı için uygulanabilir bir etkinlik olduğunu düşünüyorum. ... Gerek ritim çubuklarıyla, bulunduğu ortamdaki farklı nesnelere ve beden perküsyonuyla nota değerinin pekiştirilmesi son derece verimli ve öğrenciyi aktif tutan yararlı etkinliklerdir. ... Öğretmenin el hareketlerini bekleyerek öğrencilerin solfej yapması hem öğrenciyi aktif tutar ve merkeze alır, hem de duyuşsal gelişimlerine katkı sağlar.” Ö11

“Her derste materyallerin kullanılması öğrencinin psiko-motor gelişimini olumlu yönde desteklemektedir. Derse aktif katılımı sayesinde kendisini daha çok geliştirmesini sağlar. ... Öğrenilenlerin pekiştirilmesi için, her dersin başında yapılan bu etkinlikler sayesinde öğrenci artık ritim çubuklarını ve beden perküsyonunu çok kolay yapabilir. Bu etkinlik öğrencinin hem nota değerlerini öğrenmesini, hem ritim duygusunun daha iyi gelişmesini hem de motor becerilerinin daha da gelişmesini olumlu yönden etkilemiştir.” Ö6

3.3. Piyano Eğitimcilerinin Kodály Yaklaşımı Felsefesi Kullanılarak Hazırlanan Etkinliklerde Kullanılan Materyaller ile İlgili Görüşlerine İlişkin Bulgular

Tablo 4

Materyaller Kategorisi

Temalar	Alt temalar	n	%
1-Materyaller	1- Tanıdık melodi	7	46,6
	2- Materyal çeşitliliği	6	40,0
	3- Erişim kolaylığı	3	20,0
	4- Görsel-İşitsel destekleyici	6	40,0

Materyaller temasına ilişkin eğitimci görüşleri incelendiğinde; bunların 4 alt tema altında toplanması mümkündür. Piyano eğitimcileri etkinliklerde kullanılan materyalleri tanıdık melodiler kullanılması, çeşitlilik, erişimde kolaylık ve görsel-ışitsel destekleyici olarak nitelendirmiş ve buna ilişkin görüşlerini aşağıdaki örneklerle belirtilmişlerdir:

“B3’l3 ve K3’l3 aralığının bilindik melodiler içinde alınıp, kulağa aşına gelen melodilerle desteklenmesi 3đrenmeyi daha çok kolaylaştırabilir. ... Kıbrıs Halk şarkılarının kullanılması, çocuğun kulağına tanıdık gelen ve aşına olduğu şarkılar olduğu için yerinde seçilmiş ve destekleyici bir materyaldir. Aynı şekilde Curwen el işaretlerinin de kullanılması yine destekleyici ve pekiştirici bir yeri vardır.” 34

“Etkinlikte alınan 2. ve 3. parça Kıbrıs halk ezgilerini içerdiği için 3đrencinin bildiği ve aşına olduğu melodilerdir. Etkinliklerde 3nceden tanınan ve bilinen parçaları almak 3đrencinin derse ilgisini artırabilir, zevkle katılmasını sağlayabilir ve daha iyi 3đrenmesini sağlar.” 37

“Kullanılan materyaller etkinliğin amacına uygun şekilde seçilmiştir. Her yaş grubuna hitap etmektedir. M3ziğin temelini 3đrenirken hissetmek çok 3nemlidir ve bu y3zden uygulamaya geçilirken kullanılan materyallerin çeşitliliği dersin amacının gerçekleşmesinde yardımcı olacaktır.” 32

“Yapılan birçok etkinlikte farklı materyallerin kullanılması, 3đrencinin derse daha da bağlanmasını ve m3zikle ilgili daha çok merakının olmasını sağlar. Bu sebeple yukarıda da yazıldığı gibi farklı birçok materyal kullanmak, dersleri olumlu y3nden etkiler.” 36

“Etkinlikteki kazanımların 3đretilmesinde kullanılan materyaller kolay bulunabilir ve uygulanabilir materyallerdir.” 310

“Kullanılan materyaller 3đrencinin ritim duygusunu, g3rsel ve işitsel y3n3n3 geliştirmesini olumlu y3nde etkiler, 3đrencinin g3rsel ve işitsel duygularının gelişmesini sağlar. Her derste bunlar gibi materyaller kullanmak 3đrenciyi hem geliştirir hem de 3đrencinin yeni kazanımlara sahip olmasını sağlar. Ayrıca motor becerilerinin gelişmesinde de çok 3nemli bir rol oynar.” 36

4. SONUÇ, TARTIşMA ve 3NERİLER

Pişano eğitmenlerinin ders etkinlik adımlarını değerlendirmeleri sonucunda; etkinlik adımlarını uygun buldukları, her bir adımın 3đrencinin pişano çalma becerisinin yanı sıra, işitme, okuma, ritim ve solfej becerilerini de geliştirdiğini g3r3şleri ile belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra pişano eğitmenleri Kodaly yaklaşımı felsefesi kullanılarak hazırlanan pişano başlangıç etkinliklerini Kuzey Kıbrıs’ta uygulanabilir olarak değerlendirmişlerdir. Bu sonuca benzer olarak; Sindelar (1989) araştırmasında; Kodaly yaklaşımı ile y3r3tt3đđ3 pişano eğitiminin gerekli m3zikal davranışları kazandırma yolunda başarılı olduğu sonucuna varmıştır. M3zisyenlik, kulak eğitimi, işitme ve s3yleme becerilerinin gelişiminde Kodaly yaklaşımının yararlı olduğu, bu becerilerin gelişiminin ardından çalgı çalma becerisinin etkili bir şekilde y3r3t3lebileceğini belirtmektedir. King (2000) ise araştırmasında; Kodaly yaklaşımını kullanarak pişano eğitimi uygulamış, 3đrencilerin teknik pişano becerilerini 3đrenme ve geliştirmede Kodaly yaklaşımı ders planlama adımlarının 3nemini vurgulamıştır. Bunun yanı sıra, Kodaly metodu ile uygulanan pişano derslerinin 3đrencilerin erken yaştan itibaren m3zikal ve sanatsal yorumlama anlayışı geliştirmelerinde etkili olduğu sonucuna varmıştır. Uygulanan pişano dersleri s3uresince, m3zikalitenin

gelişimi, üretilen sesi duyma ve soru-cevap cümleleri gibi biçimin anlaşılmasına ve ifade edilmesine yardımcı olmak için şarkı söyleme becerisine de değinilmiştir. Bu sayede öğrencilerin hem teorik hem de pratikte etkili bir eğitim alması sağlanmıştır.

Hill (2008) araştırmasında; Kodály ve Orff yaklaşımlarının ritim öğretimi adımlarını inceleyerek, bu adımları başlangıç seviyesi piyano öğretimine uyarlamıştır. Çalışma sonunda, Kodály yaklaşımı materyallerinden ritim hecelerinin kullanılması ile öğrencilerin ritimleri daha kolay hatırladığı ve piyano üzerinde daha rahat çaldıkları sonucuna varılmıştır. Moss (2000) ise araştırmasında; Kodály yaklaşımını kullanarak gerçekleştirdiği piyano öğretimi sonucunda, halk şarkıları ile üretilen piyano parçalarının kullanılması ve ritim, solfej, işitme eğitiminin piyano derslerine dâhil edilmesi ile teorikte ve pratikte gerekli olan tüm becerilerin öğrencilere sunulması için etkili bir yöntem olduğu sonucuna varmıştır.

Yukarıdaki araştırma sonuçlarına da bakıldığında; Kodály yaklaşımı ve felsefesi ele alınarak gerçekleştirilen piyano eğitiminin, öğrencilerin sadece teknik çalma becerisini değil, işitme- okuma-yazma ve müzikalite gibi birçok müziksel becerisini de geliştirdiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra, Kodály yaklaşımı felsefesi ele alınarak farklı enstrüman öğretimi için araştırmalar gerçekleştirilmiş ve bu araştırmalarda da Kodály yaklaşımının etkili olduğu sonucuna varılmıştır:

Gülle (2019) gerçekleştirdiği deneysel çalışmasında, Kodály yaklaşımını kullanarak blok flüt öğretimi gerçekleştirmiş ve bu sayede öğrencilerin çalma becerilerindeki olumlu gelişimi gözlemlemiştir. Bunun yanı sıra öğrencilerin Kodály yaklaşımı ile işlenen dersleri eğitici ve eğlenceli olarak değerlendirdiği, müzik dersine olan sevgi, ilgi ve tutumlarının arttığı, bu yaklaşım sayesinde farklı enstrümanlara yönelim sağladıkları sonucuna ulaşmıştır. Yıldırım (2009) deneysel çalışmasında, Kodály yaklaşımı ile yapılan keman derslerinin geleneksel öğretim yöntemlerine göre daha yararlı olduğu, öğrencilerin Kodály yaklaşımı ile tüm konuları zorlanmadan öğrendikleri, derslerde çalınacak parçaların çalışma öncesinde oyun ile öğrenilmesinden dolayı keman çalmayı kolaylaştırdığı sonucuna ulaşmıştır. Bunun yanı sıra öğrencilerin derslerde kullanılan ritim süre heceleri, el işaretleri, nota adları ve gösterilişleri ile bilgiyi daha kolay öğrendikleri sonucuna varılmıştır. Çoban ve Soykunt (2021) ise araştırmalarında, Kodály yaklaşımı felsefesi ile geliştirilen “ColourStrings” tekniğinin öğrencilerin keman çalma performansları üzerinde etkili olduğu, uzmanların da bu tekniği destekledikleri ve faydalı buldukları sonucuna ulaşmışlardır.

Oluşturulan etkinlik planlarının hedef yaş grubuna uygun olduğunu ifade eden piyano öğretmenleri, önceden öğrenilen bilgilerin bir sonraki etkinlikte tekrar hatırlanması ile etkinliklerden elde edilecek kazanımları çocukların kolayca kavrayabileceğini ve bilgiyi kalıcı olarak öğrenebileceğini söylemişlerdir. Buna ek olarak beden perküsyonu ve çubuk notasyonun ritmik becerilerin kazandırılmasında etkili olması ile öğrenmeyi desteklediğini belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra piyano öğretmenleri, derslerde yer alan hissetme ve pekiştirme adımları ile öğrencilerin edineceği bilgilerin kalıcı olacağını ve derste aktif katılıma yer verilmesiyle etkinliklerin uygulanabilir olduğunu belirtmişlerdir. Etkinliklerde yer alan ritim kalıplarını öğrencilerin önce bedenlerinde uygulayıp hissetmeleri adımı ile bilgiyi kendilerinin keşfedeceği bir öğrenmenin yararlı ve kalıcı olacağı, bu sayede etkinliklerin uygulanabilir olduğu

Erken Piyano Eğitiminde Kodaly Yaklaşımının Uygulanabilirliği ile İlgili Piyano Eğitimcilerinin Görüşleri: Kuzey Kıbrıs Örneği

belirtmişlerdir. Küçük (2019), çalışmasında deney grubundaki öğrencilerin Kodály yaklaşımı kullanılarak işlenen derslerde bilgileri daha kolay kavradıklarını ve aktif katılım ile kalıcı bilgi edinebildikleri sonucuna ulaşmıştır. Soykunt (2021) ise Kodály yaklaşımı ile yürüttüğü deneysel derslerinde, öğrencilerin derslere aktif katılarak bilgiyi eğlenerek öğrendiklerini, bilgiyi kolayca pekiştirdiklerini ve edindikleri bilgilerin kalıcı olduğu sonucuna varmıştır.

Piyano eğitimcileri, hazırlanan etkinliklerin çocukların ritim, solfej ve aralık öğretimini desteklediğini belirtmişlerdir. Kodály Yaklaşımı felsefesi adımları ve Orta Do Yaklaşımına uygun olarak hazırlanan etkinliklerde; sırasıyla dörtlük nota, sekizlik nota, ikilik nota ve birlik nota süre değerleri, Büyük2'li, Küçük2'li, Büyük3'lü, Küçük3'lü, Tam4'lü, Tam5'li aralıklar ve piyano üzerindeki sol elde üçüncü oktav Fa notasından, sağ elde dördüncü oktav Sol notasına kadar olan sesler öğretilmiştir. Beden perküsyonu kullanarak ritimlerin daha iyi anlaşılıp öğrenildiği, öğrencilerin ritimleri önce bedenlerinde hissederek daha sonra piyano üzerinde uygulamalarının daha anlaşılır ve yararlı olduğu, öğrencilerin derse aktif katılımı sayesinde bilgiyi daha kolay öğrenip pekiştirdikleri, bu sayede psiko-motor becerilerinin olumlu yönde geliştiği anlaşılmaktadır. Bunun yanı sıra piyano eğitimcileri, solfej ve aralık eğitiminde kullanılan Curwen el işaretleri ile ses aralıklarının daha kolay anlaşıldığını belirtmişlerdir. Uzmanlar, etkinliklerde yer alan pekiştirme adımının, edinilen bilgileri kalıcı hale getirdiğini ve yeni öğrenilecek bilgilerin daha kolay öğrenilebileceğini de ifade etmişlerdir. Bu sonuca benzer olarak; Şimşek ve Bilen (2017) araştırmalarında, öğrencilerin Kodály Yaklaşımı felsefesine uygun olarak işlenen solfej derslerinde deşifre parça okuma ve müzikal-okuryazarlık yönlerinde olumlu gelişim gösterdiklerini, Amkraut (2004) ise deneysel çalışmasında, Kodály yaklaşımının ve materyallerinin öğrencilerin doğru ses ve aralık okuma becerilerinde diğer yöntemlere göre daha etkili olduğunu vurgulamaktadır. Bunun yanı sıra Gürgeç (2009) araştırmasında, Kodály yaklaşımının öğrencilerin müziksel işitme ve müziksel ifade becerilerini olumlu yönde geliştirdiğini ve bu yaklaşımın geleneksel müzik öğretimine göre öğrencilerin sesleri ayırt etme becerilerinin gelişiminde daha etkili olduğunu belirtmektedir. Mete (2019) ise araştırmasında, Kodály yaklaşımı ve felsefesini kullanarak hazırladığı ders planları ile çalıştığı deney grubundaki öğrencilerin müziksel işitme, ritim becerileri ve temel müzik bilgileri konusunda gelişim gösterdikleri sonucuna ulaşmıştır. Luen ve Ayob (2019) deneysel çalışmalarında, Kodály yaklaşımının öğrencilerin müziksel işitme, solfej okuma ve ritim becerilerinde olumlu yönde etkili olduğu, Özmenteş (2005) ise araştırmasında, Kodály yaklaşımının müziksel işitme becerisini geliştirmede geleneksel müzik öğretim yöntemlerine göre daha etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu sonuçlardan da yola çıkarak; araştırma kapsamında oluşturulan ders planlarında, öğrencilerin sadece piyano çalma becerilerinin gelişimi için değil; solfej, işitme, ritmi hissetme, aralığı duyma... gibi birçok müziksel becerinin geliştirilmesi için de öğrenme adımlarına yer verildiği ve bu adımların uzmanlar tarafından uygun bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Piyano eğitimcileri; hazırlanan etkinliklerde kullanılan materyallerin etkinlikleri desteklediğini, kullanılmaya uygun olduğunu, etkinliklerde yer alan piyano parçalarının Kıbrıs Halk şarkılarının

motiflerini içermesinden dolayı öğrencilerin tanıdık melodileri çalarak derse daha aktif ve eğlenerek katılacaklarını belirtmişlerdir. Bunun yanı sıra materyallerin kolay bulunabilen ve kolay uygulanabilen materyaller olduğu, ritim öğretiminde çubuk notasyon ve tartım hecelerinin, solfej ve aralık öğretiminde ise Curwen el işaretlerinin kullanılmasıyla, etkinlik materyallerinin görsel ve işitsel olarak öğretime destekleyici olacağı, bunun yanı sıra birden fazla materyal kullanmanın dersi olumlu yönde etkileyeceği belirtilmiştir. Bu sonuca benzer olarak; Cousins ve Percellin (2004) araştırmalarında; Kodály yaklaşımında kullanılan el işaretlerinin öğrencilerin vokal ses eğitimleri üzerinde etkili olduğunu ve öğrencilerin el işaretleri ile müzikal beceri ve yorumlarının arttığını, Luen ve diğerleri (2017) ise deneysel araştırmalarında, Curwen el işaretlerinin; solfej okuma, aralık eğitimi ve müziksel işitme becerisi kazanmada etkili bir materyal olduğunu belirtmişlerdir. Freeman ve LaGrange (2011) Kodály yaklaşımı ile verilen müzik derslerinin öğrencilerin melodik bilgi ve ritmik becerilerinin gelişmesinde etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Mete ve Dünder (2020) ise deneysel araştırmasında, Kodály yaklaşımı materyallerini kullanarak ders planları hazırlamış ve bu sayede deney grubundaki öğrencilerin temel müzik bilgilerinin, müziksel işitme ve ritim becerilerinin gelişim gösterdiği sonucuna ulaşmıştır.

Yukarıdaki çalışmalardan da anlaşılacağı üzere; Kodály yaklaşımı materyallerinin gerek çalgı, gerekse sınıf müzik eğitiminde kullanılması ile öğrencilere kazandırılması hedeflenen bilgi ve becerilerin öğretilmesinde etkili olduğu anlaşılmaktadır. Görsel ve işitsel olarak öğretimi destekleyen bu materyaller, her bir eğitmen tarafından erişilebilir ve uygulanabilir. Bunun yanı sıra, Kodály yaklaşımı ve felsefesine göre halk müziklerinin veya şarkılarının eğitimde ana materyal olarak kullanılması düşüncesinden yola çıkarak piyano başlangıç seviyesi ders planlarına eklenen Kıbrıs halk şarkılarının motiflerinin, öğretimi olumlu yönde etkileyeceği düşünülmektedir. Bu bağlamda benzer sonuçlar elde eden çalışmalara erişmek mümkündür. Liu (2008) araştırmasında, deney grubu öğrencileri ile gerçekleştirmiş olduğu müzik derslerinde halk şarkılarını öğretici materyal olarak kullanmış ve halk şarkılarını kullanarak müzik öğretiminin daha etkili ve kalıcı olduğu sonucuna ulaşmıştır. Soykunt, Çoban ve Öztuğ (2023) ise Kuzey Kıbrıs okullarında gerçekleştirdikleri araştırmalarında, Kodály yaklaşımı materyallerini ve Kıbrıs Türk halk şarkılarını kullanmış ve bu materyallerin öğrencilerin müziksel gelişimlerinde olumlu sonuçlar elde etmek üzere etkili olduğu sonucuna ulaşmışlardır.

Sonuç olarak; piyano eğitmenleri, Kodály yaklaşımı felsefesi ile tasarlanan başlangıç seviyesi piyano etkinliklerini uygulanabilir olarak değerlendirmiş; öğrencilerin oluşturulan etkinlikler sayesinde etkinlik kazanımlarını kolayca öğrenebileceklerini ve piyano çalmayı öğrenmenin yanında müziksel işitme-okuma ve ritmik becerilerinin de gelişebileceğini söylemişlerdir. Bu bağlamda; Kodaly yaklaşımı felsefesi ile tasarlanan piyano başlangıç seviyesi ders etkinliklerinin uygulanabilirliğinden yola çıkarak, piyano eğitmenlerinin Kodaly yaklaşımı ve materyallerini derslerine dâhil etmeleri önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Amkraut, M. (2004). *A comparison of the kodály method and the traditional method to determine pitch accuracy in grade 6 choral sight-singing* [Master's thesis, Florida International University]. Florida International University.
<https://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2416&context=etd>
- Calissendorf, M. (2006). Understanding the learning style of pre-school children learning the violin. *Music Education Research*, vol. 8, no.1, 83-96. <https://doi.org/10.1080/14613800600570769>
- Cousins, S.B., & Persellin, D.C. (2004). The Effect Of Curwen Hand Signs On Vocal Accuracy Of Young Children. *Texas Music Education Research*.
- Çoban, S., & Soykunt, N. (2021). The experiment of beginning of violin training with “Colourstrings”, a string instrument teaching method based on Kodaly child music education approach. *İlköğretim Online*, 20(1).
- Demirova, G. (2008). *Piyano eğitiminin ilköğretim öğrencilerinin dikkat toplama yetisine etkisi* [Doktora tezi, Ankara Üniversitesi]. Ankara Üniversitesi Akademik Arşiv Sistemi.
<http://hdl.handle.net/20.500.12575/34075>
- Freeman, T., L., & LaGrange, G. (2011). *The Kodály approach: its effects on elementary music* [Doctoral dissertation, LaGrange University]. LaGrange University.
- Gülle, A. (2019). *Kodály yönteminin ortaokul öğrencilerinin blok flüt icra performanslarına ve müzik dersi tutumlarına olan etkisinin incelenmesi* (Tez No. 555590) [Yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Gürgen, E. (2009). *Farklı Müzik Eğitimi Yöntemlerinin Öğrencilerin Müziksel Becerileri Üzerindeki Etkileri*. Bildiri, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Hill, G. L. (2008). *Teaching Rhythm To Beginning Piano Students: An Analysis Of Various Counting Systems And The Integration Of Kodály And Orff Rhythm Strategies* (Publication No. 3361149) [Doctoral dissertation, The University of Mississippi]. ProQuest Dissertations and Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/teaching-rhythm-beginning-piano-students-analysis/docview/304528696/se-2?accountid=159111>
- King, M. B. (2000). *Teaching piano with the Kodály method as developed by Katinka Scipiades Daniel* (Publication No. 1407913) [Master thesis, University of Southern California]. ProQuest Dissertations and Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/teaching-piano-with-kodaly-method-as-developed/docview/304619505/se-2>
- Küçük, B. (2019). *Kodály ve Dalcroze Yaklaşımlarıyla oluşturulmuş etkinliklerin 5e modeline göre tasarlanan ilkokul 3. sınıf müzik derslerinde kullanımı* (Tez No. 543705) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

- Liu, Y. S. (2008). *The Kodály method in Taiwan: Its introduction and adaptation to elementary music education, 1987–2000* (Publication No. 3300666) [Doctoral dissertation, Arizona State University]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
<https://www.proquest.com/docview/304685866/abstract>
- Luen, L. C. & Ayob, A. (2019). The effect of Kodály's teaching method on preschool children's solfege singing with playing musical glasses skills. *International Journal Academic Research Business And Social Sciences*, 9(1), 1257–1265. <http://10.6007/IJARBS/V9-I1/5788>
- Luen, L. C., Mamat, N., Radzi, N. M. M., & Yassin, S. M. (2017). Observation instrument to evaluate early childhood educator's teaching strategies using creative arts. *International Journal Of Academic Research In Business And Social Sciences*, 7(4), 870-880.
- Mete, M. (2019). *Kodály yönteminin sınıf öğretmeni adaylarının müziksel bilgi ve becerilerine etkisi* (Tez No. 537390) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Mete, M. & DüNDAR, M. (2020). The effect of Kodály method on the musical knowledge and skills of preservice teachers. *İlköğretim Online*, 19(4). <http://ilkogretim-online.org.tr/>
- Molla, M. (2002). *Çocukların erken piyano eğitimi üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi]. Mimar Sinan Üniversitesi.
- Moss, E. K. (2000). *College group piano activities incorporating the Kodály concept of music education* (Publication No. EP31762) ([Master thesis, Faculty of the Department of Music Silver Lake Collage]. ProQuest Dissertations and Theses Global.
<https://www.proquest.com/dissertations-theses/college-group-piano-activities-incorporating/docview/872550055/se-2>
- Özmenteş, S. (2005). Müzik eğitiminin boyutları ve çalgı eğitimi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6(9), 89-98. <https://www.academia.edu/1631951>
- Sindelar, B. J. (1989). *Integrated Music Reading Program Using The Kodály Approach As A Model For Beginning Reading Skills At The Piano* (Publication No. EP31783) [Master thesis, Faculty of the Department of Music Silver Lake Collage]. ProQuest Dissertations and Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/integrated-music-reading-program-using-kodaly/docview/872280589/se-2?accountid=159111>
- Soykunt, N. (2021). *Sınıf müzik eğitiminde Kodály yaklaşımı uygulamalarının değerlendirilmesi* [Doktora Tezi]. Yakın Doğu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Soykunt, N., Çoban, S., & ÖZTUĞ, E. K. (2023). The effect of music classes conducted in northern cypriot schools with the Kodály approach on the musical development of students: a pilot study. *Empirical Studies Of The Arts 0(0)*, <https://doi.org/10.1177/02762374231156859>
- Şimşek, P. R., & Bilen, S. (2017). Reaching the effective Music literacy: Kodály method. *Journal of Human Sciences*, 14(4), 4308-4319. <https://www.researchgate.net/publication/321940846>

- Ünal, İ. (2006). *6-8 yaş çocukları için piyano eğitimi veren kurumlarda öğretmenlerin başlangıç aşamasında, piyano öğretim yöntemlerinden biri olarak yaratıcı dramaya ilişkin görüşleri* (Tez No. 206020) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yüksek Öğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi. <http://hdl.handle.net/20.500.12397/7427>
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, K. (1995). *Kodály yöntemi ile müzik eğitimi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldırım, K. (2009). *Kodály yönteminin ilköğretim öğrencilerinin keman çalma becerisi, özyeterlik algısı ve keman çalmaya ilişkin tutumları üzerindeki etkisi* [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Kurumsal Akademik Açık Arşivi. <http://hdl.handle.net/20.500.12397/6822>
- Yiğit, E. Y. (2000). *Müzik eğitiminde Kodály metodunun rolü* [Yüksek lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Dokuz Eylül Üniversitesi Kurumsal Akademik Açık Arşivi. <http://hdl.handle.net/20.500.12397/7569>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

The Kodály approach is a music education method used in classroom music and instrumental training. In the Kodály approach, singing, and consequently the student's own voice, holds a significant place. According to Kodály, singing should be at the core of music education, and music should always be present in daily life. In this method, the idea is that "just as a young child can learn music according to their learning capacity, an adult can also learn music in the same way" (Yıldırım, 1995). The active participation emphasized in the Kodály approach is believed to contribute positively to instrumental education, providing students with many skills when used in instrumental training. Accordingly, Yıldırım (2009) conducted an experimental study in which he taught violin lessons using the Kodály method and materials for 14 weeks to the experimental group consisting of 3rd, 4th, and 5th-grade primary school students. The study concluded that the Kodály method had a significant impact on the "musical dimension." In an experimental study by Calissendorff (2006), pre-school children were taught violin using the Kodály method. The study noted that children in the experimental group used theoretical, rhythmic, and musical expressions more effectively and progressed faster compared to children who did not receive violin education with the Kodály method. Çoban and Soykunt (2021), in their experimental research conducted in Northern Cyprus, investigated the impact of the Kodály approach's philosophy and basic steps using the Colourstrings method on students' violin-playing skills. The research indicated that not only did students' violin-playing skills improve, but their solfeggio and rhythm skills also developed positively. Based on the research results provided above, it is believed that the Kodály

approach is an applicable method in instrumental education. It is thought to impart the knowledge and skills targeted in instrumental education, leading to positive development in students. Building on these findings, the research problem statement was formulated as 'Is the use of the Kodály approach appropriate in beginner-level piano education?' The positive contribution of the Kodály approach to students' musical knowledge and skills, both in classroom music education and instrumental training, is evident in the aforementioned studies. In the research, activities were designed in the context of adapting the Kodály approach to piano education. These activities not only focused on piano-playing skills but also incorporated steps aimed at developing students' musical listening, reading, inner hearing, and rhythmic skills, taking into account the philosophy of the Kodály approach. Additionally, activities designed based on the Kodály approach philosophy included materials from Cypriot folk songs and motifs. This incorporation aimed to make learning more enjoyable for students by allowing them to play pieces from their own cultures and to facilitate cultural transmission. In this context, the general aim of the research is to seek opinions from piano instructors regarding the applicability of beginner-level piano activities designed with the Kodály approach philosophy for 6-8-year-olds. This main objective is pursued through the following sub-objectives:

- 1- What are the opinions of piano instructors regarding the applicability of activities prepared using the Kodály approach philosophy?
- 2- What are their opinions on rhythm, solfeggio, and interval teaching in the activities?
- 3- What are their opinions on the materials used in the activities?

2. Method

The research is a qualitative study conducted using an embedded single-case design from the case study patterns. In the study, piano education activities grounded in the Kodály approach and philosophy represent a single case, while sub-cases include musical listening, reading, rhythm skills, inner hearing, and materials. The study group was determined using purposive sampling, specifically the criterion sampling method. In this context, the criterion for the research was established as piano instructors providing beginner-level piano education. Initially, 15 piano instructors in Northern Cyprus offering piano education were reached for the evaluation of beginner-level piano books and the assessment of piano beginner-level lesson activities grounded in the Kodály approach. As a data collection tool, a structured interview form was created to determine the beginner-level piano books to be examined. Before creating the structured interview form, a question pool was developed and presented to five experts for their opinions. The questions, determined in line with expert opinions, were then directed to piano instructors. Based on the findings obtained from piano instructors, piano books were examined, and the researcher created 'Kodály Approach-Based Beginner-Level Piano Lesson Activity Plans.' The lesson activity plans were organized in tabular form for instructors to assess. Regarding the procedural steps in the lesson activity plans, teachers' opinions were organized with options such as 'Keep, Remove, Modify,' and a comment column was added for each step. At the end of the lesson plan activities, open-ended questions were included to gather opinions on the knowledge, skills, and materials planned to be taught

in each activity. Before starting the data collection process, approval for the research was obtained from the Near East University Scientific Research Ethics Board, and the research began after receiving positive feedback. Subsequently, teachers were contacted, informed about the research, and asked about their willingness to participate. Piano instructors who provided positive feedback were sent the activity plans via email. The data collection process took approximately one month. Data obtained from experts were analyzed using descriptive and content analysis methods. Descriptive analysis was used to analyze the opinions of piano instructors about the applicability of activities prepared using the Kodály approach in addressing the sub-problems of the research. Content analysis, on the other hand, was used to analyze piano instructors' opinions on rhythm, solfeggio, and interval teaching in activities prepared using the Kodály approach philosophy, as well as their opinions on the materials used in the activities.

3. Findings, Discussion and Results

Following the evaluation of lesson activity steps by piano instructors, they expressed their approval, stating that they found the activity steps appropriate. According to their opinions, each step not only enhances the student's piano-playing skills but also develops listening, reading, rhythm, and solfège skills. Additionally, piano instructors evaluated the beginner-level piano activities prepared using the Kodály approach philosophy as applicable in Northern Cyprus. Piano instructors who indicated that the created activity plans are suitable for the target age group mentioned that the repetition of previously learned information in the next activity allows children to easily grasp the gains from the activities and learn the information permanently. They also emphasized the effectiveness of body percussion and stick notation in imparting rhythmic skills and supporting learning. Furthermore, piano instructors stated that the inclusion of steps for feeling and reinforcement in lessons ensures the permanence of the acquired knowledge, and the active participation in class makes the activities feasible. They emphasized that students discovering the information through the step of applying and feeling rhythm patterns on their bodies first would lead to a beneficial and lasting learning experience, making the activities feasible. Piano instructors highlighted that the materials used in the prepared activities support the activities, are suitable for use, and the piano pieces included in the activities, containing motifs from Cypriot folk songs, would make students participate more actively and enjoy the class. They also noted that the materials are easily accessible and easy to use. In terms of teaching rhythm, the use of stick notation and rhythmic syllables, and in solfège and interval teaching, the use of Curwen hand signs were mentioned as visual and auditory supports in teaching. Moreover, using multiple materials was emphasized as having a positive impact on the class. In conclusion, piano instructors evaluated the beginner-level piano activities designed with the Kodály approach philosophy as feasible. They expressed that students would easily learn the gains from the created activities and that, in addition to learning to play the piano, musical listening-reading and rhythmic skills would also develop.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri:

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Yakın Doğu Üniversitesi Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 15.03.2023

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: YDÜ/EB/2023/959

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %50

2. yazar katkı oranı : %50

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Atrf/Citation

Ergül, E., & Öztosun Çaydere, Ö. (2024). Otizm ve müziğe ilişkin meta sentez çalışması. *Online Journal Of Music Sciences*, 9(1), 75-98. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1483446>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 14.05.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 26.06.2024 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1483446
---	--	---

Ebru ERGÜL

*Bilim Uzmanı, Milli Eğitim Bakanlığı Müzik Öğretmeni,
ebru.ergullo8@gmail.com*



Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE

*Prof. Dr. ,Gazi Üniversitesi,Gazi Eğitim Fakültesi,
Bölüm/Anabilim Dalı, ocaydere@hotmail.com*



* "Otizm ve müziğe ilişkin meta sentez çalışması" isimli tezden üretilmiştir.

OTİZM VE MÜZİĞE İLİŞKİN META SENTEZ ÇALIŞMASI

ÖZ

Müzik, duygu ve düşüncelerin sesler yoluyla ifade edilmesi, bir nevi dışavurumdur. Yapılan araştırmalar küçük yaşlarda müzik eğitimi almış, bir enstrüman çalmayı öğrenmiş çocukların beyin gelişimlerinin, el göz koordinasyonlarının, motor becerilerinin ve problem çözme yetilerinin olumlu yönde geliştiğini ortaya koymuştur. Sağlıklı çocuklarda olumlu etkilerini gördüğümüz müzik uygulamalarının, özel eğitim gerektiren otistik çocuklarda da oldukça etkili bir yöntem olduğu bilinmektedir. Bu araştırma otizm ve müzik konusunda yapılan makalelere ilişkin bir meta sentez çalışması yapmayı amaçlamaktadır. Araştırmada meta sentez modeli kullanılmıştır. Veriler doküman analizi yoluyla toplanmıştır. PubMed veri tabanından "otizm ve müzik" anahtar kelimeleriyle elde edilen, 433 veriden açık erişimi olan, müzikal uygulama içeren, 2017 ve sonrasında yayımlanan toplam 12 çalışma araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. Veriler içerik analizi yoluyla çözümlenmiştir. İçerik analizi kapsamında elde edilen temalar alt problemleri oluşturmaktadır. Bulgular alt problemler yoluyla raporlanarak sonuçlanmıştır. Araştırma sonuçlarına göre, incelenen çalışmalarda daha çok örneklem ve kontrollü son test model kullanıldığı, tüm çalışmalarda otizm tanı teşhis ölçeklerine yer verildiği, bunun dışında en çok sosyal beceri ölçeklerinin kullanıldığı, katılımcıların yaş aralıklarının en az 2 en fazla 12 olduğu, daha çok hafif ve orta derecede otizmlili bireylerin ele alındığı, incelenen çalışmalarda müzikal uygulamalarda şarkı söyleme, dinleme, enstrüman çalma, vokal ve enstrümantal doğaçlama ve müzik terapi yöntemlerine yer verildiği, bu uygulamalarda yapılandırılmış ya da bilinen şarkıların, Orff enstrümanlarının, klasik müzik eserlerinin ve ritim kalıplarının materyal olarak kullanıldığı, ayrıca çalışmalarda müzik terapistlerinin yanında, fizyoterapistlerin, konuşma ve dil terapistlerinin, müzik öğretmenleri ve

müzik uzmanlarının da görev aldığı ve müzikal uygulamaların otizmlili bireylerin sosyal beceriler, sosyal iletişim, davranış bozuklukları, konuşma ve dil becerileri, motor becerileri gibi özelliklerini geliştirdiği tespit edilmiştir ancak araştırma kapsamında olumsuz sonuçlanan çalışmalar da olduğundan konu ile ilgili daha fazla sayıda çalışmanın yapılması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Otizm ve Müzik, Müzik Terapi, Meta Sentez, PubMed.

META SYNTHESIS ON AUTISM AND MUSIC

ABSTRACT

Music is a form of expression that allows the communication of emotions and thoughts through sound. Studies have shown that children who receive music education and learn to play a musical instrument at a young age experience positive effects on their brain development, hand-eye coordination, motor skills, and problem-solving abilities. The beneficial effects of music interventions, which have been observed in typically developing children, are also known to be effective in children with autism, who require special education. This research aims to conduct a meta-synthesis study on articles related to autism and music. A meta-synthesis model was employed, and data were collected through document analysis. A total of 12 studies published in 2017 and onwards, obtained from the PubMed database using the keywords "autism and music," and with open access and musical applications, formed the sample of the research consisting of 433 data points. Data were analyzed using content analysis, and the derived themes constituted sub-problems. The findings were reported through sub-problems to draw conclusions. According to the research results, it was observed that the examined studies primarily employed a sample and controlled pretest-posttest design. All studies included autism diagnostic assessment scales, and in addition, social skills assessment scales were the most frequently used. The age range of the participants varied from 2 to 12 years, with a focus on individuals with mild to moderate autism. The musical applications examined in the studies involved singing, listening, instrument playing, vocal and instrumental improvisation, and music therapy methods. Structured or familiar songs, Orff instruments, classical music compositions, and rhythmic patterns were commonly used as materials in these applications. Furthermore, it was found that music therapists were accompanied by physiotherapists, speech and language therapists, music teachers, and music specialists in the studies. The musical interventions were determined to enhance the social skills, social communication, behavioral disorders, speech and language skills, and motor skills of individuals with autism. However, as there were studies yielding negative results within the scope of this research, conducting a greater number of studies on the topic is recommended.

Keywords: Autism and Music, Music Therapy, Meta Synthesis, PubMed.

1. GİRİŞ

Müzik, duygu ve düşüncelerin sesler yoluyla ifade edilmesi, bir nevi dışavurumdur. Önceleri insanlar arasında iletişimi sağlamak amacıyla kullanılmış, daha sonra birçok disiplin ile ilişkili olarak gelişimini sürdürmüştür. Bu disiplinler toplumların yaşayışlarını, içinde buldukları durumları, acıları, hüznüleri, mutlulukları, dile getirmesi, duygular üzerinde doğrudan etki edebilmesi, nesilden nesile aktarılması, ses, frekans, tını gibi konuları kapsaması ve tedavi amacı ile kullanılması bağlamında müzik ile ilişkilidir. Aynı zamanda müzik, eğitim bilimlerinin de konusudur. Müzik eğitimi ile ilgili Platon şunları söylemiştir;

“Müzik eğitimi eğitimlerin en iyisidir. Hiçbir şey insanın içine ritim ve düzen kadar işlemez. Müzik eğitimi gereği gibi yapıldığında insanı yüceltir, özünü güzelleştirir” (2017, s.94). Bu noktada müzik eğitiminin tanımı vermek anlamlı olacaktır. Müzik eğitimi; “Bireyin kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belli değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme, geliştirme, yetkinleştirme sürecidir” (Uçan, 2018, s.32-33). Yapılan araştırmalar küçük yaşlarda müzik eğitimi almış, bir enstrüman çalmayı öğrenmiş çocukların beyin gelişimlerinin, el göz koordinasyonlarının, motor becerilerinin ve problem çözme yetilerinin olumlu yönde geliştiğini ortaya koymuştur. Sağlıklı çocuklarda olumlu etkilerini gördüğümüz müzik uygulamalarının, özel eğitim gerektiren otistik çocuklarda da oldukça etkili bir yöntem olduğu bilinmektedir. Sebepleri hala bilinmeyen, nörolojik bir problem olarak isimlendirilen ve belirli bir tedavisi olmayan otizmin iyileştirilmesinin en etkili yolunun eğitim ve eğitimi destekleyen terapi yöntemleri olduğu ortadadır. Geçmişte ve günümüzde müziğin özel eğitim gruplarında bir terapi yöntemi olarak kullanıldığı açıktır. Otizm ve müzik alanında yurt içinde yapılan çalışmalara bakıldığında sayısının oldukça az olduğu göze çarpmaktadır. Yurt dışında yapılan çalışmaların incelenmesinin, bu bağlamda alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmada, otizm ve müzik konusunda yapılan makalelere ilişkin bir meta sentez çalışmasının yapılması amaçlanmıştır. Bu kapsamda “Otizm ve müzik konusunda yapılan makalelere ilişkin meta sentez çalışması nasıldır?” sorusu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Alt problemler aşağıdaki gibidir.

- 1- Araştırma kapsamında seçilen çalışmaların deneysel modelleri nelerdir?
- 2- Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda kullanılan ölçekler nelerdir?
- 3- Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda katılımcı özellikleri nelerdir?
- 4- Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda kullanılan materyaller nelerdir?
- 5- Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda kullanılan müzikal uygulamalar nelerdir?
- 6- Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda terapistlerin özellikleri nelerdir?
- 7- Araştırma kapsamında seçilen çalışmaların sonuçlarının otistik çocuklara müzik/ müzik eğitimi/müzik terapi bağlamında katkısı nelerdir?

1.2. Araştırmanın Önemi

Otistik bireylerin gerek tedavi süreçlerinde gerek eğitimlerinde müziğin araç ya da amaç olarak kullanıldığı ve fayda sağladığı bilinmektedir. Konu ile ilgili yurt dışında yapılan çalışmaların incelenmesi, meta sentezinin yapılması bu bağlamda kullanılan yöntem, teknik ve materyallerin ortaya konması alana ilişkin literatüre fayda sağlamaktadır. Ayrıca yapılan literatür taraması sonucunda bu araştırma, otizm ve müzik konulu ilk meta sentez çalışması olması yönüyle önemlidir. Bu bağlamda araştırmanın, konuyla ilgili çalışma yapacak olan araştırmacılara yol gösterici olacağı düşünülmektedir.

1.3. İlgili Araştırmalar

Otizimde konuşmayı ve şarkıyı destekleyen sinirsel organizasyonun tespitinin amaçlandığı “Otizmde Konuşma ve Şarkı İçin Sinir Sistemleri” isimli çalışmada, otizmde konuşmayı ve şarkıyı işleyen beyindeki işlevsel sistemde, şarkı dinlemenin konuşmaya göre daha etkili olduğu tespit edilmiştir (Lai & ark., 2012). “Otizimli Çocuklar İçin “Müzik ve Hareket” Terapilerinin Gözden Geçirilmesi: Çoklu Sistem Gelişimi İçin Somutlaştırılmış Müdahaleler” başlıklı çalışmada müzik ve hareket terapilerinin otizimli çocuklar üzerindeki güçlü etkisi beyin görüntüleme çalışmaları gibi belirli argümanlarla desteklenmiştir (Srinivasan & Bhat 2013). “Otizm Spektrum Bozukluğu Olan Çocuklar İçin Müzik Terapide Doğaçlama Yaklaşımların Ortak Özellikleri: Tedavi Kılavuzlarının Geliştirilmesi” isimli araştırmada, OSB’li çocuklar için müzik terapisinde doğaçlama yaklaşımların temel ilkeleri hakkında uluslararası bir fikir birliğini özetleyen tedavi kılavuzları ve bu kılavuzların müzik terapisinin çeşitli teorik modellerinde uygulanabilirliği ortaya konmuştur (Geretsegger & ark., 2015). “Otizm Spektrum Bozukluğu (OSB) olan çocukların spontane ve tepkisel sosyal dikkat kalıpları üzerindeki somutlaştırılmış ritim ve robotik müdahalelerin etkileri: Bir pilot randomize kontrollü çalışma” isimli çalışmada ritmik hareket bağlamlarının, otizimli çocuklarda sosyal dikkat ve sosyal izleme konusunda etkin olduğu ortaya konmuştur (Sirinivasan & ark., 2016). “Otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda sosyal sonuçlar: müzik terapisinin gözden geçirilmesi” isimli araştırmada, müzik terapi uygulamalarının otizimli çocukların sosyal becerileri üzerine etkileri araştırılmış ve konu ile ilgili 14 adet çalışma incelenmiş sonuç olarak ise müzik terapi müdahalelerinin bu bireylerde sosyal etkileşimi, sözlü iletişimi, davranışı başlatmayı ve sosyal-duygusal karşılıklılığı geliştirmede başarılı olduğu tespit edilmiştir (Lagasse, 2017). “Müzikle Uyandırılan Ödül ve Duygu: Göreceli Güçler ve OSB’li Kişilerin Müdahalesine Tepki” isimli araştırmada, 14 araştırma kapsamında yaptığı çalışmasında, müzik dinlemenin otizimli çocuklar ve yetişkinler üzerinde olumlu etkilerinden bahsetmiş, müzik terapi ve müzik eğitiminin, ödül ve duygu tepkilerini değerlendirmede güçlü bir araç olduğunu ortaya koymuştur (Quintin, 2019). “Otizm spektrum bozukluğu olan küçük çocuklarda müzik terapisindeki değişimin belirleyicisi olarak terapötik ilişki” isimli araştırmada, müzik terapisindeki terapötik ilişki unsurunun özellikle iletişim ve dilin yanı sıra sosyal becerilerin gelişiminde de önemli bir belirleyici olduğu tespit edilmiştir (Mössler & ark., 2019). “Otizm spektrum bozukluğu, demans, depresyon, uykusuzluk ve şizofreni için müzik terapisinin etkinliği: sistematik incelemelerin güncellenmesi” isimli araştırmada, müzik terapinin (aktif müzik terapi) otizimli çocuklar üzerinde, davranışı, sosyal iletişimi, beyin bağlantısını ve ebeveyn-çocuk ilişkisini iyileştirdiği görülmüştür (Gassner & ark., 2021). “Otistik Spektrum Bozukluğu ve/veya Diğer Nörogelişimsel Bozuklukları Olan Çocuklarda Müzik Terapisi: Sistematik Bir İnceleme” isimli araştırmada, 22’si otizimli çocuklarla ilgili toplam 39 çalışma ele alınmıştır. İncelenen çalışmalarda eğitici müzik terapisini ve doğaçlama müzik terapisini olmak üzere iki farklı uygulama yapıldığı görülmüştür. Özellikle konuşma üretimi açısından, eğitici müzik terapisinin sosyal işlevsellik açısından ise doğaçlama müzik terapisinin olumlu etkileri tespit edilmiştir (Mayer Benarous & ark., 2021). Otistik çocukların tekrarlayan davranışları üzerinde müzik eğitimi yoluyla azalma olup olmadığının araştırıldığı, “Müziğin bir yaygın gelişimsel bozukluk tipi olan otizmde ortaya çıkan problemleri davranışlar üzerindeki etkisi: ritim uygulaması

çerçevesinde 4 örnek olay” isimli çalışmada, ritim çalışmalarının çocukların tekrarlayan problemleri davranışlarının yerine geçebileceği tespit edilmiştir (Berrakçay, 2008). Müzik eğitiminin otizmlilerde uygulanabilirliğini ve bu tür çocukların müziğe karşı ilgilerinin olup olmadığını araştırıldığı, “otistik çocuklarda müzik eğitimi” isimli çalışmada, otistik çocukların ilgi ve yetenekleri çerçevesinde verilen müzik eğitimine katılabilecekleri, bireysel müzik eğitiminin gerekliliği ve her otistik çocuğa özel müzik eğitimi programının hazırlanması gerektiği ortaya konmuştur (Önal, 2010). Ritim oyunları ve vokal temelinde bir müzikal tedavinin, başlangıçta sözsüz iletişime, daha sonra da sözel bir iletişime zemin hazırlayıp hazırlamayacağını araştırıldığı, “Otistik çocuklarda müzik atölyesi çerçevesinde ortaya çıkan sözsüz iletişim işaretlerinin incelenmesi” isimli çalışmada, otistik çocuklarda müziğin, ortaya çıkan sözsüz iletişim işaretleri ve temsil ettiği duygular arasında anlamlı bir bağ olduğu tespit edilmiştir. Ritim oyunları ve vokal temelinde gerçekleştirilen müzik terapinin sözel olmayan iletişimin ortaya çıkışını destekleyerek, otizmlilerde kendilerini ifade edebilmelerine fayda sağladığı belirtilmiştir (Yılmaz, 2010). Otistik bir çocuğun müziğe olan tepkilerinin durumunun ortaya konmasının amaçlandığı, “Otizm tanısı almış bir çocuğun müziğe ve müzik çalışmalarına verdiği tepkilerin betimlenmesi” isimli çalışmada katılımcının müzik çalışmalarına olumlu ve istekli yönde cevap verdiği, araştırmacı ile bağımsız bir şekilde, kendi isteği ile iletişime geçtiği tespit edilmiştir (Gökmen, 2010). Otistik çocuklara çalgı isimlerinin öğretilmesi ve bu hedefin 2 ile 4 hafta sonrasında da korunup korunmadığının tespitinin amaçlandığı, “Otistik bir öğrenciye adı söylenen çalgıyı gösterebilme öğretiminde eş zamanlı ipucuyla öğretimin etkililiği” isimli çalışmada, Sonuç olarak hedef davranışın eşzamanlı ipucu yöntemiyle öğretilmesinin yanında, katılımcının bu çalgıları çalabilmesi hedeflenmeyen bilgi öğretimi olarak yer aldığından, katılımcı hem adı söylenen çalgıları gösterebilmeyi hem de çalabilme davranışını gerçekleştirmiştir. Yapılan incelemelerde çocukların öğrendikleri bilgileri 4 hafta sonrasında da korudukları tespit edilmiştir (Karşıyakalı, 2011). Müzik terapi ve Orff- Schulwerk yöntemlerinin birleştirilerek, yöntemin otistik bir çocuğun iletişim ve sosyal becerileri üzerindeki etkileri araştırıldığı, “Temel motor becerilerini kullanabilen otizm özelliği gösteren çocuklarda iletişim becerilerinin gelişmesinde Orff- Schulwerk yönteminin kullanımı” isimli çalışmada, uygulanan yöntemlerin, bireyde bir yıl gibi kısa bir süre içinde, iletişim becerileri ve sosyal gelişimde, temel motor becerileri ve stres yönetiminin gelişimi bakımından, olumlu etkilerin söz konusu olduğu tespit edilmiştir (Sağırkaya, 2014). Otistik çocukların konuşma becerilerini çocuk şarkılarının ne yönde etkilediğinin araştırıldığı, “Çocuk şarkılarının otizmlilerde konuşma problemlerine etkisi” isimli çalışmada, konuşma bozukluğu olan otistik çocukları eğitimlerinde çocuk şarkılarının destekleyici bir uygulama olabileceği tespit edilmiştir (Oyman Özorak, 2019). Otizmlilerde çocuklarda müzik terapinin otizm belirtileri üzerine etkilerini araştırıldığı, “Otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda müzik terapinin otizm belirtileri ve yaşam kalitesine etkisi” isimli çalışmada, müzik terapinin otizmlilerde hem otizm spektrum belirtileri hem de yaşam kalitesi açısından olumlu gelişmeler sağladığı saptanmıştır (Yurteri & Akdemir, 2019). Müzik eğitimi yolu ile otistik bireylerin sosyal davranış bozukluğu gibi problemleri azaltılması ve bu davranışların düzenlenerek en aza indirilmesi amaçlandığı, “otizm spektrum bozukluğu olan bireyde müzik eğitiminin etkisi” isimli çalışmada, müzik eğitiminin, otizmlilerde var olan öz güven eksikliği, sosyal davranış bozukluğu ve yaşam becerisi gibi problemlerin düzenlenmesi ve başarıya duygusuyla uyum becerilerinin

geliştirilmesi yolunda tedavi edici bir yöntem olduğu ortaya konmuştur, ayrıca müziğin bu tür çocuklarda eğlenceli bir yöntem olduğu ifade edilmiştir (Bağı, 2022).

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Nitel araştırma türünde betimsel araştırma yöntemi ile gerçekleştirilen çalışmada meta sentez modeli kullanılmıştır. Au, (2007)'e göre, meta sentez; belirli bir alanda yapılan nitel araştırmaların yine nitel yöntemlerle ele alınıp benzerlik ve farklılıklarının ortaya konması olarak ifade edilmiştir (aktaran Çalık & Sözbilir, 2014). "Nitel meta-analizler yöntem bilimsel eğilimleri vurgulamak, ortak bulguları ve boşlukları belirlemek, yeni anlayışlar geliştirmek ve bir araştırma alanı için gelecekteki yönlendirmeleri önermek amacıyla kullanılabilir" (Amerikan Psikoloji Derneği, 2021). İlgili model planlanıp uygulanırken, Pubmed veri tabanından "otizm ve müzik" anahtar kelimesiyle tarama yapıp, başlığında otizm ve müzik bulunan çalışmalar ele alınmıştır. Akabinde çalışmaların özetleri okunup, içeriklerinden müzikal uygulama içerenler seçilmiştir. Seçilen çalışmalar çevrilip, okunup, incelenmiş ve içerik analizi kapsamında çalışmaların modelleri, çalışmada verilen katılımcılar, katılımcılara uygulanan ölçekler, terapist özellikleri, kullanılan materyaller, müzikal uygulamalar ve sonuçlar açısından analiz edilmiştir. Bu bağlamda bulgulara sonuç ve önerilere ulaşılmıştır. PubMed veri tabanında otizm ve müzik anahtar kelimeleriyle arama yapılmış ve 433 adet çalışmaya ulaşılmıştır. Bu çalışmalardan, başlığında müzik ve otizm kelimeleri bulunan, açık erişime sahip 46 çalışma belirlenmiş, ardından çalışmaların özetleri okunarak uygulamalı olmayanlar elenmiştir. Kalan 35 çalışma içerisinden, 2017 ve sonrasında yayımlanmış olan 12 çalışma, araştırma kapsamında örneklem olarak seçilmiştir. PubMed veri tabanındaki en son tarama 06.02.2022 tarihinde yapılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen çalışmaların künyesi aşağıdaki gibidir.

Tablo 1

Araştırma Kapsamında İncelenen Çalışmalar

Çalışmanın Adı	Yayın Yılı	Yazar / Yazarları	Yapıldığı Ülke
*1.Ç.	2020	Thomas Rabeyrona, Juan-Pablo Robledo del Cantoad, Emmanuelle Carascob , Vanessa Bissonc, Nicolas Bodeauc , François-Xavier Vrait b, Fabrice Bernaef, Olivier Bonnotac	Fransa
*2.Ç.	2022	Seyyed Nabiollah Ghasemtabar, Mahbubeh Hosseini, Irandokht Fayyaz, Saeid Arab , Hamed Naghashian, Zahra Poudineh	İran (Tahran)
*3.Ç	2022	Nayla Attar, Anies Al-Hroub, Farah El Zein	Lübnan
*4.Ç	2017	Kucja Bieleninik, Monika Geretsegger, Karin Mössler, Drscmus; Jörg Assmus, Grace Thompson, Gustavo Gattino, Cochavit Elefant, Tali Gottfried, Roberta Iglizzo, Filippo Muratori, Ferdinando Suvini, Jinah Kim, Mike J. Crawford Helen Odell-Miller, Amelia Oldfield, Órla Casey,	Avustralya, Avusturya, Brezilya, İsrail, İtalya, Kore, Norveç, Birleşik Krallık, Amerika Birleşik Devletleri

		Johanna Finneemann, John Carpentre, A-La Park, Enzo Grossi, Christian Gold	
*5.Ç.	2020	Karin Mössler, Wolfgang Schmid, Jörg Aßmus, Laura Fusar-Poli, Christian Gold	Avustralya, Avusturya, Brezilya, İsrail, İtalya, Kore, Norveç, İngiltere, ABD, Brezilya, Birleşik Krallık
*6.Ç.	2020	Yen Na Yum, Way Kwok-Wai Lau, Kean Poon, Fuk Chuen Ho	Çin (Hong Kong)
*7.Ç.	2018	Samah Attia El Shemy, Mohamed Salah El-Sayed	Mısır
*8.Ç.	2018	Megha Sharda, Carola Tuerk, Rakhee Chowdhury, Kevin Jamey, Nicholas Foster, Melanie Custo-Blanch, Melissa Tan, Aparna Nadig, Krista Hyde	Kanada
*9.Ç.	2021	Tim I. Williams, Tom Loucas, Jacqueline Sin, Mirjana Jeremic, Georgia Aslett, Melissa Knight, Sara Fincham Majumda and Fang Liu	Birleşik Krallık
*10.Ç	2018	Lila Kosyvaki, Sara Curran	Birleşik Krallık
*11.Ç	2017	Zeng-Liang Ruan1, Li Liu, Esben Strodl, Li-Jun Fan, Xiao-Na Yin, Guo-Min Wen, Deng-Li Sun, Dan-Xia Xian, Hui Jiang, Jin Jing, Yu Jin, Chuan-An Wu Wei-Qing Chen	Çin
*12.Ç.	2017	Nobuo Masataka	Japonya

*1.Ç.: A randomized controlled trial of 25 sessions comparing music therapy and music listening for children with autism spectrum disorder (otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda müzik terapisi ve müzik dinlemeyi karşılaştıran 25 seanslık randomize kontrollü bir deneme)

*2.Ç.: Music therapy: an effective approach in improving social skills of children with autism (müzik terapi: otizmliler için sosyal becerilerini geliştirmede etkili bir yaklaşım)

*3.Ç.: Effects of three music therapy interventions on the verbal expression of children with autism spectrum disorder: A combined single-subject design. (üç müzik terapisi müdahalesinin otizm spektrum bozukluğu olan çocukların sözel ifadelerine etkisi: Birleştirilmiş tek konulu tasarım.)

*4.Ç.: Effects of improvisational music therapy vs enhanced standard care on symptom severity among children with autism spectrum disorder: a randomized clinical trial (otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda semptom şiddeti üzerindeki gelişmiş standart bakıma karşı doğaçlama müzik terapinin etkileri time-a randomize klinik çalışması)

*5.: Attunement in music therapy for young children with autism: revisiting qualities of relationship as mechanisms of change (otizmliler için küçük çocuklarda müzik terapisinde uyum: değişim mekanizmaları olarak ilişkinin niteliklerini yeniden incelemek)

*6.: Music therapy as social skill intervention for children with comorbid asd and id: study protocol for a randomized controlled trial (asd ve id eşlik eden çocuklar için sosyal beceri müdahalesi olarak müzik terapisi: randomize kontrollü bir deneme için çalışma protokolü)

*7.Ç.: The impact of auditory rhythmic cueing on gross motor skills in children with autism (otizmliler için işitsel ritmik işaretlemenin kaba motor becerilere etkisi)

*8.Ç.: Music improves social communication and auditory-motor connectivity in children with autism (müzik, otizmliler için sosyal iletişimi ve işitsel motor bağlantıyı geliştirir)

*9.Ç.: A randomised controlled feasibility trial of music-assisted language telehealth intervention for minimally verbal autistic children—the map study protocol.(randomize kontrollü bir fizibilite müzik destekli dil telehealth (telefon yada teletıp sistemi ile yapılan sağlık hizmeti) denemesi minimal sözlü otistik çocuklar için müdahale - harita çalışma protokolü)

*10.Ç: The role of technology-mediated music-making in enhancing engagement and social communication in children with autism and intellectual disabilities (otizmliler ve zihinsel engelli çocuklarda etkileşimi ve sosyal iletişimi geliştirmede teknolojinin aracılık ettiği müzik yapımının rolü)

*11.Ç: Antinatal training with music and maternal talk concurrently may reduce autistic-like behaviors at around 3 years of age (müzik ve anne konuşması ile eş zamanlı doğum öncesi eğitim otistik benzeri davranışları yaklaşık üç yaşında azaltabilir)

*12.Ç: Neurodiversity, giftedness, and aesthetic perception judgment of music in children with autism (otizmliler için müziğin nöroçeşitlilik, üstün zekalılık ve estetik algı değerlendirilmesi)

2.2. Verilerin Toplanması

Veriler doküman analizi yoluyla toplanmıştır. Doküman analizi “araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Nitel araştırmalarda doküman incelemesi tek başına bir veri toplama aracı olabileceği gibi, diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte kullanılabilir” (Yıldırım & Şimşek, 2018, s.189). Dokümanların toplanması için gereken basamaklardan evren ve örneklem açıklanırken bahsedilmiştir.

2.3. Verilerin Analizi

Araştırmada veriler içerik analizi tekniği kullanılarak çözümlenmiştir. İçerik analizinde temelde yapılan işlem “birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır” (Yıldırım & Şimşek, 2018, s.242). İçerik analizi yapılırken ilk aşama olarak, anlamlı bölümlere isim verilmesi suretiyle kodlamalar gerçekleştirilmiştir. Kodlamalardan temel analiz birimleri oluşturularak, kavramlar belirlenmiştir. Kavramların incelenmesi yoluyla temalar ortaya çıkartılmıştır. Böylece incelenecek alt problemler tespit edilerek çözümleri oluşturulmuştur.

2.4. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Birinci Alt Problem: Araştırma kapsamında seçilen çalışmaların deneysel modelleri nelerdir?

3.1.1. Birinci Alt Problemin Çözümü

Tablo 2

Çalışmaların Deneysel Modelleri

Çalışmalar	Çalışmaların Modelleri	Model İsminin Çalışmada Bulunma Durumu
1.Ç.	Örneklem ve kontrollü son test model	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir
2. Ç.	Kontrollü ön ve son test model	Model ismi mevcuttur
3. Ç.	Gecikmeli çoklu taban çizgisinden oluşan birleşik bir tek denekli araştırma/ tek denekli araştırma modeli	Model ismi mevcuttur
4. Ç.	Örneklem ve kontrollü son test model:	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir
5. Ç.	Örneklem ve kontrollü son test model:	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir
6. Ç.	Kontrollü ön ve son test model	Model ismi mevcuttur
7. Ç.	Örneklem ve kontrollü son test model	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir
8. Ç.	Örneklem ve kontrollü son test model:	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir
9. Ç.	KontROLSÜZ ön test son test	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir

10. Ç.	Vaka incelemesi (tek denekli)	Model ismi mevcuttur
11. Ç.	Kontrollsüz son test model	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir
12. Ç.	Örneklem ve kontrollü son test model	İçerik mevcuttur fakat isimlendirilmemiştir

Araştırma kapsamında incelenen çalışmaların tümünde, katılımcılar belirlenen dahil edilme ve hariç tutulma kriterleri çerçevesinde çalışmalara dahil olmuşlardır. 2, 3, 4 ve 5. çalışmalarda deneysel modeller belirtilmişken, 1, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. çalışmalarda belirtilmemiştir. Çalışmaların modelleri metinler okunarak araştırmacı tarafından tespit edilmiştir. On iki çalışmanın altısı örneklem ve kontrollü son test modelinde çalışılmışken, iki tanesi kontrollü ön ve son test model, iki tanesi tek denekli araştırma modeli, bir tanesi kontrollsüz ön test son test model, bir tanesi de kontrollsüz son test model şeklindedir. Çalışmalarda daha çok örneklem ve kontrollü son test modelinin kullanıldığı görülmüştür.

3.2. İkinci Alt Problem: Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda kullanılan ölçekler nelerdir?

3.2.1. İkinci Alt Problemin Çözümü: Problemin çözümü için çalışmalar incelenmiş, çalışmalardaki ölçekler tespit edilmeye çalışılmış ve aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 3

Çalışmalarda Kullanılan Ölçekler

Çalışmalar	Çalışmalarda kullanılan ölçekler
1.Ç.	CARS: Childhood Autism Rating Scale (Çocukluk Otizm Derecelendirme Ölçeği) ABC: Abberant Behavior Checklist: Anormal Davranış Kontrol Listesi SRS: Social Responsiveness Scale: (Sosyal Davranış Çizelgesi) ADOS: Autism Diagnostic Observation Schedule (Otizm Tanısal Gözlem Çizelgesi) CGI-I: Clinical Global İmpression – İmprovement Klinik Genel İzlenim- İyileşme (Duyusal ilişki, beden ve nesne kullanımı ve dil gibi adaptif olmayan davranış kategorilerininin 57 maddelik bir kontrol listesidir)
2. Ç.	CARS: Childhood Autism Rating Scale: (Çocukluk Otizm Derecelendirme Ölçeği) SSRS: Social Skills Rating System Scale: (Sosyal Beceri Derecelendirme Sistemi Ölçeği)
3. Ç.	DSM-5 Diagnostic And Statistical Manual Of Mental Disorders, Five Edition (Mental Bozuklukların Teşhis Ve İstatistik El Kitabı 5. Sürüm)'ünde kullanılan otizm spektrum bozukluğu teşhis testi İngilizce Dil Testi Ayrıca çalışma verileri çözümlenirken IOA Mutluluk İndeksi Ölçümü yapılmıştır.
4. Ç.	IQ: Cognitive Ability (Bilişsel Yetenek Testi) SRS: Social Responsiveness Scale (Sosyal Duyarlılık Ölçeği) ADOS: Symptoms Of Autism Spectrum Disorder Symptoms (Otizm Spektrum Bozukluğu Semptom Şiddeti Ölçeği)
5. Ç.	AQR: Assessment Of The Quality Of Relationship (İlişki Kalitesinin Değerlendirilmesi) ADOS: Autism Diagnostic Observation Schedule (Otizm Tanısal Gözlem Programı) ADI-R: Autism Diagnostic Interview Revised (Revize Otizm Tanısal Görüşme) SRS: Social Responsiveness Scale (Sosyal Duyarlılık Ölçeği)
6. Ç.	IQ testi: Cognitive Ability (Bilişsel Yetenek Testi) CARS-2: Childhood Autism Rating Scale (Çocukluk Otizm Değerlendirme Ölçeği Bağımsız Bir Değerlendirici Tarafından Derecelendirilen 2. Baskı)

	SRS-2: Social Responsiveness Scale (Ebeveynler Tarafından Değerlendirilen Sosyal Duyarlılık Ölçeği 2. Baskı)
7. Ç.	BOT-2: Bruininks Oseret Ky Motor Proficiency (Motor Yeterlilik Testi) CARS Childhood Autism Rating Scale (Otizm Derecelendirme Testi) IQ Testi: Cognitive Ability (Bilişsel Yetenek Testi) RAS Protokolü Uygulanmıştır.
8. Ç.	CCC-2: Children's Communication Checklist (Çocukların İletişim Kontrol Ölçeği) ADOS: Autism Diagnostic Observation Scale (Otizm Teşhis Gözlem Ölçeği) SRS-II: Social Responsiveness Scale (Sosyal Duyarlılık Ölçeği) VABS-MB: Vineland Adaptive Behaviour Scales (Vineland Adaptif Davranış Ölçeği) WASI- II: Wechsler's Abbreviated Intelligence Scale (Çocuklarda Bilişsel Yetenek Zeka Ölçeği) PPVT-4: Picture Vocabulary Test (Resim Kelime Testi) Fqol: Beach Family Quality Of Life Scale (Aile Yaşam Kalitesi Ölçeği; Ebeveynlerin Bildirdiği Sosyal İletişim Testi)
9. Ç.	SRS-2: Social Responsiveness Scale (Sosyal Duyarlılık Ölçeği) EOWPVT-4: Expressive One Word Picture Vocabulary Test 4 (İfade Edici Tek Kelimelik Resim Kelime Testi) ROWPVT-4: Receptive One Word Picture Vocabulary Test 4 (Alıcı Tek Kelime Resim Kelime Testi) VABS-3: Vineland Adaptive Behaviour Scales (Vineland Adaptif Davranış Ölçeği)
10. Ç.	Cars: Childhood Autism Rating Scale (Çocukluk Otizm Derecelendirme Ölçeği) Stp: Symbolic Play Test (Sembolik Oyun Testi) Ortalama P Seviye Testi Uygulanmıştır. (P Testi Akademik Başarı Testidir. Zihinsel Engelli Belirlemek İçin Kullanılmıştır.)
11. Ç.	ABC: Autism Behavioral Checklist (Otistik Davranış Kontrol Listesi)
12. Ç.	ADI-R: Autism Diagnostic Interview Revised (Revize Edilmiş Otizm Tanısal Görüşme Testi; En Az Üç Kelimelik Spontan İfadelerin Günlük, İşlevsel Ve Kapsamlı Kullanımı Olarak Tanımlanan Sözlü Dil Becerilerinin Varlığı Hakkında Bilgi Sağlar). DSM-IV: Diagnostic And Statistical Manual Of Mental Disorders -4 (Otizm Spektrum Bozukluğu Teşhis Testi 4)

Araştırma kapsamında incelen çalışmaların altısında SRS, beşinde CARS, üçünde ADOS, üçünde IQ, ikisinde ABC ölçekleri kullanılmış; bunların yanında DSM-4, DSM-5 gibi otizm tanı ölçekleri kullanılmıştır. Ayrıca, iletişim ve motor becerileri gibi farklı özellikleri belirlemek için de ölçekler kullanıldığı görülmüştür. Çalışmalarda daha çok sosyal beceri ölçeklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.3.Üçüncü Alt Problem: Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda katılımcı özellikleri nelerdir?

3.3.1.Üçüncü alt Problemin Çözümü: Problemin çözümü için çalışmalar incelenmiş, çalışmalardaki katılımcılara ilişkin özellikler tespit edilmeye çalışılmış ve aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 4

Çalışmalardaki katılımcılara ilişkin özellikler

Çalışmalar	Katılımcı Sayısı	Katılımcıların Yaş Aralıkları	Katılımcıların Cinsiyeti	Katılımcıların Otizm Derecesi
1.Ç.	36	4-7 yaş	31 erkek -5 kız	Belirtilmemiştir

Otizm ve Müziğe İlişkin Meta Sentez Çalışması

2. Ç.	27	7-12 yaş	Deney grubu: 6 kız-7 erkek Kontrol grubu: 7 kız 7 erkek Toplam: 13 kız- 14 erkek	Hafif ve orta derecede otizmlili
3. Ç.	3	6 yaş	3 Erkek	Belirtilmemiş
4. Ç.	364	4-7 yaş	Belirtilmemiş	Belirtilmemiş
5. Ç.	101	4-7 yaş	Belirtilmemiş	Belirtilmemiş
6. Ç.	80	6-13 yaş	Belirtilmemiş	Hafif derece otizmlili
7. Ç.	30	8-10	22 erkek- 8 kız	Hafif ve orta derecede otizmlili
8. Ç.	51	6-12 yaş	Belirtilmemiş	Belirtilmemiş
9. Ç.	30	2-5 yaş	Belirtilmemiş	Belirtilmemiş
10. Ç.	5	5-7 yaş	4 erkek-1 kız	4 çocuk ileri derecede otizmlili 1 çocuk orta derecede otizmlidir
11. Ç.	5488	Anne yaşı: 27 yaş Çocuk yaşı: 3 yaş	Belirtilmemiş	Belirtilmemiş
12. Ç.	28	4-7 yaş	Deney grubu 19 erkek Kontrol grubu 28 erkek	Belirtilmemiş

Araştırma kapsamının incelenen 1, 2, 4, 5, 6, 8, 9, 11 ve 12. çalışmalarda yüksek sayıda katılımcı ile, 3 ve 10. çalışmalarda ise az sayıda katılımcı ile çalışıldığı görülmektedir. Katılımcıların tümünün yaş aralığına bakıldığında, minimum 2 maksimum 12 yaş arasında oldukları, 1, 4, 5 ve 12. çalışmalarda katılımcıların yaş aralıklarının ortak (4-7) olduğu görülmüştür. Çalışmaların 6'sında katılımcı cinsiyeti belirtilmişken, diğer altısında belirtilmemiştir. Katılımcıların otizm derecelerine bakıldığında, çalışmaların 4 tanesinde hastalığa ilişkin düzey belirtilmişken, 8 çalışmada konuya ilişkin açıklama yapılmadığı görülmüştür. Otizm düzeyi belirtilen çalışmaların tümünde çok hafif ve orta derecedeki otistik çocuklar ile çalışıldığı buna ilaveten 10. çalışmada ileri derecede otizmlili çocuklarında çalışmaya dahil edildiği görülmüştür.

3.4.Dördüncü Alt Problem: Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda kullanılan materyaller nelerdir?

3.4.1. Dördüncü Alt Problemin Çözümü: Problemin çözümü için çalışmalar incelenmiş, çalışmalarda kullanılan materyaller tespit edilmeye çalışılmış ve aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 5

Çalışmalarda kullanılan materyaller

Çalışmalar	Materyaller
1.Ç.	Fransızca şarkılar ve yabancı şarkılardan oluşan bir çalma listesi oluşturulmuş, çalışmada enstrüman kullanılmış fakat türü hakkında bilgi verilmemiştir.
2. Ç.	Müzik dinleme, şarkılar, ilahi söyleme, alkışlama hareket ve dans etme Orff Schulwerk yönteminin özel müzikli draması, Orff enstrümanları özellikle ksilofon, çan, üçgen, tef, timpani, kastanyet, marakas, tahta kilit gibi müzik aletleri ve özgür ve yaratıcı çalgılar kullanılmıştır.
3. Ç.	Çalışmada etkileşimli şarkı söyleme sırasında, Çocukların bildikleri ve bilmedikleri şarkılar söylenmiş, etkileşimli müzik çalma sırasında, klavye, davul, marakas veya ritim çubukları gibi enstrümanlar kullanılmış ve müzik dinleme gerçekleştirilmiştir.
4. Ç.	Çalışmada şarkı söyleme ve enstrümantal oyundan bahsedilmiştir.

Ebru ERGÜL, Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE

5. Ç.	Müzik terapide doğaçlama yaklaşımı kullanılmış, çocuğun ifade tarzına uygun olarak enstrümantal ifade, vokal veya konuşma öncesi fiziksel duygusal ifade ölçekleri kullanılmıştır.
6. Ç.	Çalışmada davul, şarkılar ve enstrümantal müzikten bahsedilmiştir.
7. Ç.	Bu çalışmada her katılımcı için ritmik tempoyu kontrol etmek adına bir metronom ile birlikte MIDI Cubase müzik aleti dijital ara yüz programı kullanılmıştır. Müzik üzerine metronom vuruşları yapılmıştır.
8. Ç.	Müzik aletleri, şarkılar ve ritim yoluyla doğaçlama yaklaşımlarından bahsedilmiştir.
9. Ç.	Marakas gibi evde yapılabilen enstrümanlar kullanılmış öğretilmesi hedeflenen kelimeler için bağlama uygun bir dizi şarkı oluşturulmuştur.
10. Ç.	Çalışmada Cosmo üniteleri denilen görsel ve işitsel ipuçları kullanılmış, şarkılar ve gitar, davul gibi enstrüman seslerinden faydalanılmıştır.
11. Ç.	Çalışmada Anne karnında fetüse müzik dinleme yapılmıştır.
12. Ç.	Mozart, Bach, Beethoven, Schoenberg ve Albinoni'nin eserleri dinletilmiştir.

Araştırma kapsamında çalışmalarda kullanılan materyaller incelendiğinde, 1, 2, 3, 5, 6 ve 8. çalışmalarda enstrüman ve şarkılar birlikte kullanılırken, 4 ve 9. çalışmalarda sadece enstrüman, 10, 11 ve 12. çalışmalarda sadece şarkılar materyal olarak kullanılmıştır. 7. çalışmada dijital ortamda ritim kalıpları dinletildiği görülmektedir. Çalışmaların sekizinde vurmali çalgıların, ritim sazlarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.5. Beşinci Alt Problem: Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda kullanılan müzikal uygulama içerikleri nelerdir?

3.5.1.Beşinci Alt Problemin Çözümü: Problemin çözümü için çalışmalar incelenmiş, çalışmalarda kullanılan müzikal uygulamalar tespit edilmeye çalışılmış ve aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 6

Çalışmalarda kullanılan müzikal uygulamalar

Çalışmalar	Uygulamalar
1.Ç.	Randomize olarak seçilen gruplarda, 25 seans boyunca 30 dakika süren müzik terapi ve müzik dinleme uygulamaları yapılmıştır. Müzik terapisi: Oturumların açılış ritüeli için beş dakikalık enstrümantal müzik dinleme ve kapanış ritüelleri için beş dakikalık sesli müzik dinleme yapılmış, kalan 20 dakikada çocukların enstrümanlara serbestçe erişebildiği, diğer çocuklar ve terapistlerle etkileşime girdiği enstrümantal ve vokal doğaçlama çalışılmıştır. Toplamda 30 dakika terapi uygulaması yapılmıştır. Müzik Dinleme: 30 dakika çalma listesinden şarkı dinlenmiştir.
2. Ç.	Deney ve kontrol grubu olarak iki grup mevcuttur. Deney grubu çocukları 45 gün boyunca 12 oturumda (2 oturum 1 saat/hafta) müzik terapi programlarına katılmış, Müzik terapi içeriğinde; müzik dinleme, şarkı ve ilahi söyleme, alkışlama hareket ve dans etme, Orff Schulwerk yönteminin özel müzikli draması kullanılmıştır. Kontrol grubunun çocuklarına herhangi bir müdahale yapılmamış, müdahale döneminin (MT) sonunda son testte her iki grubun sosyal becerileri ölçülmüş ve takip aşamasında müdahale döneminden 2 ay sonra, sosyal beceriler SSRS ile anne babalar yardımıyla ölçülmüştür.
3. Ç.	Çalışma 2 ay boyunca haftada iki kez 20 dakika olacak şekilde planlanmış, 20 dakikalık oturum sırasındaki her müzik müdahalesi, 6'şar dakikalık bir süre boyunca gerçekleştirilmiştir. Etkileşimli şarkı söyleme,

etkileşimli müzik çalma ve alıcı müzik terapisi dahil olmak üzere hem aktif hem de pasif yöntemler kullanılmıştır. Çalışmada uygulanan ilk müzik müdahalesi etkileşimli şarkı söylemedir. Çocukların bildikleri ve bilmedikleri şarkılar seçilmiştir. Şarkılar tekrarlayıcı olacak şekilde yapılmış ve anlaşılır bir dil kullanılmıştır. Şarkılar sırasındaki duraklamalar, çocuğun etkileşimli bir müzik melodisi sırasında tepki vermesi için fırsat sunmuştur. Sonraki aşamalarda şarkılardaki duraksamaları çocuğun tahmin etmesi beklenmiştir. Etkileşimli müzik çalma etkinliğinde, enstrümanların eşlik ettiği şarkılar boyunca, çocuğun etkileşimli melodi sırasında duraklamaları tahmin etmesi ve yanıt vermesi için duraklamalar yapılmıştır. Bu müzikal müdahale için daha önce bestelenmiş ve yapılandırılmış yabancı şarkılar kullanılmıştır. Alıcı müzik terapisi etkinliğinde ise, müzikte bir duraklamanın ardından çocuğun dinlemesine ve cevap vermesine olanak sağlamak için önceden kaydedilmiş, bilinmeyen, kelimelerle ayarlanmış müzikler dinletilmiştir. Duraklamalarda çocuklardan beklenen yanıtların 6 saniye içinde verilmesi beklenilmiş olup, 6 saniyeden önce ortaya çıkan hedef kelimeler doğru yanıt olarak kaydedilirken, 6 saniye dışında olanlar cevap yok olarak kaydedilmiştir.

- 4. Ç.** Çalışma 5 ay boyunca, deney ve kontrol gruplarına rastgele seçilen çocuklara, düşük ve yüksek yoğunluklu müzik terapisi ve geliştirilmiş standart bakım şeklinde uygulanmıştır. Geliştirilmiş standart bakım, tesiste mevcut olan rutin bakımdan ve ayrıca 60 dakikalık üç ebeveyn danışmanlığı seansından (0, 2 ve 5. aylarda) oluşmaktadır. Doğaçlama müzik terapisi 30 dakikalık bire bir seanslarda uygulanmıştır. Terapistler, senkronize etme, aynalama veya topraklama gibi doğaçlama tekniklerini kullanarak, çocuğun dikkat odağına dayalı, her çocukla bireysel olarak ortak müzik etkinlikleri (şarkı söyleme veya enstrümantal oyun) geliştirmişlerdir. Bu etkinlikler, otizmde sosyal yeterliliklerin gelişimi ile ilişkili, duygu paylaşımı ve ortak dikkati geliştirmeyi ve güçlendirmeyi amaçlanmıştır. Uygunluğun değerlendirilmesi için oturumlar videoya veya ses kaydına alınmış, iki bağımsız puanlayıcı, 63 katılımcıdan rastgele seçilen 3 dakikalık 606 bölümü incelemiştir.
- 5. Ç.** Yüksek yoğunluklu ve düşük yoğunluklu müzik terapisi uygulamaları kullanılmıştır. Uygulamalar 5 ay sürmüştür. Düşük yoğunluklu müzik terapisi haftada bir seansa kadar, yüksek yoğunluklu müzik terapisi haftada üç seansa kadar uygulanmıştır. Ek olarak, tüm çocuklara olağan bakım ve tüm ebeveynlere/bakıcılara üç seans ebeveyn danışmanlığı verilmiştir. Müzik terapisi, gelişimsel psikoloji tarafından bilgilendirilmiş doğaçlama bir temelde sağlanmıştır. Yapılan müzik terapi uygulaması, doğaçlama müzik terapisi ilkelerini tanımlayan tedavi kılavuzlarına dayanmaktadır.
- 6. Ç.** Müdahale 12 haftalık bir süre boyunca haftada bir seans olarak verilmiştir. Seansların süresi 45 dakika olup, her oturum bir merhaba şarkısı, müzik etkinlikleri ve bir veda şarkısı ile benzer bir yapı izlemiştir. Müzik etkinlikleri her seansta farklılık göstermiş ve sonraki seanslarda sosyal becerileri tekrar gözden geçirmek ve uygulamak için karıştırılmıştır. Etkinlikler, merhaba ve hoşça kal şarkılarının tanıtımı, şarkı söyleme, müzik aletlerini seçme, çalma, değiş tokuş yapma, grupla müzik yapma, vokal ve enstrümantal doğaçlama yapma ve yapılan müzik etkinliklerinin gözden geçirilmesi, pekiştirilmesi, taktir etme, ödüllendirme bölümlerinden oluşmuştur.
- 7. Ç.** Katılımcılar kapalı zarf yöntemi kullanılarak rastgele 15'er çocuktan oluşan 2 gruba ayrılmıştır. Kontrol grubuna bir fizik tedavi programı uygulanmış, deney grubuna ise fizik tedavi programının yanında işitsel ritmik ipucu ile yürüyüş eğitimi verilmiştir. Çalışma grubundaki çocuklara 3 ay boyunca haftada 3 kez 30 dk/seans RAS ile yürüyüş eğitimi verilmiş. RAS protokolünü uygulanırken, her katılımcının ritmik temposunu kontrol etmek için bir metronom ile birlikte MIDI Cubase müzik aleti dijital ara yüz programı kullanılmıştır. Her ritmik tanımayı geliştirmek için de müzik üzerinde metronom vuruşları çalınmıştır. Metronom kurulumu, çocuğun adım deseni ile doğrudan eşleştirilmiştir. RAS protokolü uygulama şekli:
- 1) Her çocuk, RAS uygulamasından önce çocuğun rahat yürüme hızında 10 m'lik bir yürüyüş yolunda 3 kez çıplak ayakla yürütülmüştür.
 - 2) Yürüme kadansı (adım/dk) adım 1'deki yürüyüş parametrelerine göre ölçülmüştür.
 - 3) Metronom vuruşlarının ritmi, çocuğun adım 2'de edindiği kadans ile koordineli olarak ayarlanmıştır.

4) RAS, Bir müzik uzmanının yardımıyla ve her çocuğa, çocuğun alıştığını ve ritmik sinyale uyum sağladığını doğrulamak için oturma pozisyonundan 1-2 dakika boyunca ritmik uyarılarla elleri dinlemesi ve dokunması talimatı verilmiştir.

5) Her çocuğa RAS ile tekrar 3 kez 10 m yürümesi ve adımlarını aynı anda metronom verim ritmine ve müziğe göre ayarlaması, yürüyüşler arasında çocuğun dayanıklılık düzeyine göre 1-3 dakika dinlenmesi talimatı verilmiştir.

6) RAS ile eş zamanlı adımlarla ilgili senkronizasyon sağlandıktan sonra, atım tercih edilen kadanstan %5 daha fazla olacak şekilde değiştirilmiş ve her çocuk 3 kez tekrar 10 m yürümüşür.

7) Son 1 -2 dakika boyunca eğitimde, bağımsız taşıma etkisini gözlemlemek için RAS azaltılırken her çocuk tekrar yürümüşür.

8. Ç. Her iki müdahale de aynı akredite terapist tarafından yerleşik yaklaşımlar kullanılarak, 8-12 hafta boyunca 45 dakikalık bireysel haftalık seansları içermektedir. Çocuk merkezli bir yaklaşım kullanan müzik terapisi uygulaması, iletişim, sıra alma, duyuşal-motor entegrasyon, sosyal uygunluk ve müziksel etkileşimi hedeflerken müzik aletleri, şarkılar ve ritmik ipuçlarından yararlanmıştır. Müzik dışı müdahaleler, pozitif tedavi beklentileri, müdahale desteği, terapistin dikkati ve duygusal katılım gibi spesifik olmayan faktörleri kontrol etmek için yapısal olarak uyumlu bir "aktif karşılaştırma" oyun tabanlı müdahale olarak tasarlanmıştır. İki müdahale de aynı ortamda gerçekleştirilmiş iki müdahale arasındaki birincil fark, müziğin müzik terapide merkezi bir bileşen olarak kullanılmasıdır. Tüm oturumlar, tedavi uygunluğunu değerlendirmek için videoya kaydedilmiştir.

9. Ç. Yapılan değerlendirmeler ve müdahaleler, Birleşik Krallık COVID-19 düzenlemelerinin gerektirdiği şekilde sosyal mesafeyi sağlamak için, ebeveynler tarafından Microsoft Teams kullanılarak araştırma konuşma ve dil terapistinin çevrimiçi rehberliği altında gerçekleştirilmiştir. Müzik destekli program müdahalesi, 18 hafta boyunca haftada iki seans hızında verilen 45 dakikalık 36 eğitim seansından oluşmuş ve bu süre boyunca ebeveynlere, çocukla çeşitli aktiviteler yürüten terapist tarafından koçluk edilmiştir. Ayrıca, ebeveynler çocuklarıyla haftada en az beş- on dakikalık uygulama seansı yapmaya teşvik edilmiştir. Her hafta, böyle bir seans kaydedilerek tedavinin daha iyi uyarlanması için seanslar terapist ve ebeveyn tarafından ortaklaşa gözden geçirilmiştir.

Müzik destekli program (MAP) müdahalesi, dans - hareket, doğaçlama, şarkı söyleme ve çalma faaliyetlerini içermektedir. MAP (Müzik Destekli Program) Protokolü kapsamında;

1) Tesadüfi öğrenme, yüksek yoğunluklu tekrar, zaman gecikmesi ve mand modelleme gibi doğal stratejiler kullanılmıştır.

2) 36 hedef kelimenin her biri için, gerçekleştiği bağlamları sağlayan bir dizi şarkı oluşturulacak, her seansta şarkılar bir bilgisayar veya telefon kullanılarak çalınacak ve çalkalayıcılar gibi çeşitli ev yapımı müzik aletleriyle söylenmiştir.

3) Çocuklara, dans etme, seslendirme, doğaçlama yapma ve müzikli oyunlar oynama gibi diğer ilgi çekici ve etkileşimli etkinliklerle birlikte hedef kelimelerin tekrarlı olacağı şarkıları söylemeleri öğretilmiştir.

4) Ebeveynlere, çocuklarıyla etkileşim kurmalarına yardımcı olmak için yoğun etkileşim ve iletişim cazibeleri dahil stratejiler öğretilmiş olup, ayrıca şarkıların hedef kelimelerini sağlamak için yazılmış bir uygulama (Android telefonlar için yazılım programı) sağlanmıştır. Uygulama, her bir ebeveyn-çocuk ikilisi tarafından gerçekleştirilen seanslarının (yani, terapist olmadan) miktarının izlenmesini sağlamıştır.

10. Ç. Teknoloji içerikli bir müzik müdahalesi (müzik dinleme) uygulanmıştır.

11. Ç. Yapılan çalışma, anne adaylarının hamileliği boyunca fetüs ile konuşması ve doğum öncesi müzik eğitimi alması yoluyla, bu yöntemlerin çocukların 3 yaş otizm belirtileri üzerine etkisini ortaya koymayı amaçlamıştır. Hamilelik sırasında hem doğum öncesi müzik eğitimi hem de annenin fetüsle konuşması dörtlü likert ölçeğinde derecelendirilmiştir. Ölçek; asla, ara sıra (haftada 1 kez), bazen (haftada 1-4 kez) ve sıklıkla (> haftada 4 kez) şeklindedir. Doğum öncesi müzik eğitimi fetüse müzik dinletilmesi yoluyla yapılmıştır. Dinletilen müziklerin türüne ilişkin bilgi verilmemiştir.

- 12. Ç.** 19 Otizmlı ve 28 normal gelişim gösteren iki farklı gruptaki çocuklara 2 deney protokolü uygulanmıştır. Deneyler aynı protokolü içermekte ancak uyaran olarak farklı malzemeler kullanılmaktadır. Deney 1'de, Mozart'ın basit minuet'inin (Do majör K.#1f) orijinal, harmonik versiyonu ve onun değiştirilmiş, harmonik olmayan uyumsuz versiyonu kullanılmıştır. Deney 2'de Mozart'ın piyano sonat K.448, Bach'ın sol majör BWV 916'daki toccata, Schoenberg'in Klavierstuek op.33a ve Albinoni'nin organ ve yaylılar için Adagio in Sol minör eserleri kullanılmıştır. Tempo iki versiyonda da aynı şekildedir. Çalışma müzik dinleme etkinliği içermektedir.

Araştırma kapsamına çalışmalar incelendiğinde, 1. çalışmada müzik dinleme ve enstrüman çalma, vokal doğaçlama faaliyetleri, 2 ve 9. çalışmada müzik dinleme, söyleme, enstrüman çalma ve drama, dans/hareket, doğaçlama faaliyetleri, 3. çalışmada müzik dinleme, söyleme, enstrüman çalma faaliyetleri, 4, 5, 6. çalışmalarda çalma, söyleme, doğaçlama faaliyetleri, 7. çalışmada dinleme (metronom vuruşları), 8. çalışmada çalma ve söyleme faaliyetleri, 10, 11 ve 12. çalışmalarda sadece müzik dinleme faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Çalışmaların büyük çoğunluğunda enstrüman çalma ve dinleme faaliyetinin olduğu görülmektedir. Ayrıca, kullanılan uygulamalara bakıldığında, yapılan müzik etkinliklerinin genel hatlarıyla, dinleme, söyleme, çalma, doğaçlama şeklinde dört gruba ayrıldığı söylenebilir.

3.6. Altıncı Alt Problem: Araştırma kapsamında seçilen çalışmalarda terapistlerin özellikleri nelerdir?

3.6.1. Altıncı Alt Problemin Çözümü: Problemin çözümü için çalışmalar incelenmiş, çalışmalardaki terapistlere ait özellikler tespit edilmeye çalışılmış ve aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 7

Çalışmalardaki terapistlere ait özellikler

Çalışmalar	Terapist Özellikleri
1.Ç.	MT seansları bir müzik terapisti ve bir yardımcı terapist (psikiyatri tesisinden bir hemşire veya eğitimci) tarafından gerçekleştirilmiştir. Tüm müzik terapistleri, homojen bir eğitim sağlamak için Nantes Üniversitesi'nden psikodinamik bileşenli 3 yıllık bir kurs süresi ile eğitim görmüş ve mezun olmuştur.
2. Ç.	Terapist özelliklerinden bahsedilmemiştir.
3. Ç.	Gözlemciler ABA konusunda uzmanlaşmış bir üniversite profesörü, sözlü ifade için gecikme kaydı ve mutluluk endeksi için kısmi aralık kaydı konusunda kapsamlı eğitim almış bir yüksek lisans öğrencileridir.
4. Ç.	Doğaçlama müzik terapisinde deneyimli (ortalama deneyimleri 7,3 yıl) 21'i kadın 30 müzik terapisti (ortalama yaş 34,7) tedavi için terapiyi gerçekleştirmişlerdir
5. Ç.	Çalışmaya müzik terapi uygulayan 27 nitelikli müzik terapisti (19 kadın; yaş, 23-55 yıl, E=34,5 yıl; müzik terapisti olarak deneyim, 0-18 yıl, E=6,8 yıl) katılmıştır. Bu denemedeki terapistlerin farklı eğitim geçmişleri olmasına ve farklı kültürlerden gelmelerine rağmen, tedavi uygunluğu derecelendirmeleri yeterli olmuştur. Bu durum terapistlerin doğaçlama müzik terapisi ilkelerini ortak bir metodolojik anlayışla ve benzer yollarla sağladığı anlamına gelmiştir. AQR değerlendirmeleri, üç eğitimli ve sertifikalı AQR değerlendiricisinin fikir birliği derecelendirmeleri olarak yapılmış, değerlendirici grubun üyeleri arasında AQR enstrümanının geliştiricileri ve ayrıca hem zorunlu AQR eğitimi almış hem enstrümanla hem de danışan (katılımcı) popülasyonu ile ilgili kapsamlı deneyime sahip diğer müzik terapi uygulayıcıları ve araştırmacıları yer almıştır.

Ebru ERGÜL, Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE

6. Ç.	Çalışmada otizmlili ve zihinsel engelli çocuklarda önceden deneyime sahip sertifikalı bir müzik terapisti görev almıştır. Buna ek olarak tüm oturumlarda katılımcıların güvenliğini sağlamak adına bir yardımcı eğitmen de bulunmuştur.
7. Ç.	Çalışmada bir müzik uzmanı ve bir fizyoterapistin uygulama yaptığı anlatılmış fakat terapistlerle ilgili geniş bilgiye yer verilmemiştir.
8. Ç.	Kontrol ve tedavi grupları için aynı müzik terapistinin çalışma yaptığından bahsedilmiş fakat terapistin özelliklerine çalışmada yer verilmemiştir.
9. Ç.	Çalışmada deneyimli bir dil terapisti ve müzik terapistinin uygulama yaptığından bahsedilmiş fakat terapist özelliklerine değinilmemiştir.
10. Ç.	Çalışmada 20 yıllık müzik öğretimi deneyime sahip bir doktora araştırmacısı görev almıştır.
11. Ç.	Çalışmada herhangi bir müzik terapisti görev almamıştır. Bahsi geçen müzik eğitimi annenin fetüse müzik dinletmesi olarak ifade edilmiştir.
12. Ç.	Çalışmada uygulanan bir müzik terapi durumu yoktur.

Araştırma kapsamında terapist özellikleri incelendiğinde 1, 4, 5 ve 6. çalışmalarda müzik terapistlerinin genel özelliklerinden bahsedilmiş, sertifikalı ve müzik terapi konusunda deneyime sahip oldukları ifade edilmiştir. 2, 3, 7, 8, 9. çalışmada ise terapist özelliklerine ilişkin bilgi verilmemiştir. Bunun yanında 7. çalışmada müzik uzmanının yanında bir fizyoterapist, 9. çalışmada dil terapisti, 10. çalışmada bir müzik öğretmenin görev aldığı görülmektedir. 10, 11 ve 12. çalışmalarda müzik dinleme uygulamaları yapıldığından müzik terapisti yer almamıştır.

3.7. Yedinci Alt Problem: Araştırma kapsamında seçilen çalışmaların sonuçlarının otistik çocuklara müzik/ müzik eğitimi/müzik terapi bağlamında katkıları nelerdir?

3.7.1.Yedinci Alt Problemin Çözümü: Problemin çözümü için çalışmalar incelenmiş, sonuçlara ilişkin bulgular tespit edilmeye çalışılmış ve aşağıda tablo halinde sunulmuştur.

Tablo 7

Çalışmaların Sonuçlarına İlişkin Bulgular

Çalışmalar	Sonuçlar
1.Ç.	Çalışma sonuçları müzik terapinin ve onun psikoterapik boyutunun genel olarak otistik çocukların ruh sağlığını iyileştirmede sadece müzik dinlemekten daha verimli olduğunu göstermiştir.
2. Ç.	Çalışma sonuçları, deney grubu çocuklarında son test aşamasındaki sosyal beceri gelişiminin kontrol grubu çocuklarına göre anlamlı düzeyde daha fazla olduğunu göstermektedir. Araştırmanın ikinci hipotezi ile ilgili olarak müzik terapinin otizmlili çocukların sosyal becerileri üzerindeki etkinliğinin müdahale döneminden sonraki 2 aya kadar tutarlı olduğunu göstermiştir.
3. Ç.	Çalışma sonuçları, şarkı söylemenin hem motive edici hem de çocukların sözlü ifadeden önceki genel gecikme sürelerini azaltan tepkiler üretmeye yetecek kadar güçlendirici olduğunu göstermiştir. Öğrencilerin mutluluk seviyeleri, nötrden mutluya doğru değişmiş ve müziğin, uygulamalı davranış analizi müdahalesine katılırken genel olarak olumlu bir deneyim yaşattığı ortaya konmuştur.
4. Ç.	Çalışma sonuçları, otizm spektrum bozukluğu olan çocuklar arasında, doğaçlama müzik terapisi, geliştirilmiş standart bakımla karşılaştırıldığında, 5 ay boyunca sosyal duygulanım alanına dayalı semptom şiddetinde anlamlı bir farkla sonuçlanmadığını göstermiştir. Bu bulgular, otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda semptomları azaltmak için doğaçlama müzik terapisinin kullanımını desteklemektedir.

- 5. Ç.** Çalışma sonuçları "kendinden önceki pilot çalışmanın olumlu sonuçlarını tekrarlamamıştır" şeklinde belirtilmiştir. Bahsi geçen pilot çalışmaya bakıldığında, Mössler ve diğerlerinin 2019 da yayımladığı "otizm spektrum bozukluğu olan küçük çocuklarda müzik terapisindeki değişimin öngörücüsü olarak terapötik ilişki" isimli çalışma olduğu görülmüştür. Bu çalışmada OSB'li çocuklarla müzik terapisindeki terapötik ilişkinin, sınırlı iletişim ve sosyal etkileşim becerileri gibi temel otizm spektrum özelliklerinde genelleştirilmiş değişiklikleri öngörüp öngörmediği; ve terapi yoğunluğunun, yani haftalık müzik terapi seanslarının sayısının terapötik ilişkinin kalitesiyle ilişkili olup olmadığı amaçlanmış, yapılan müzik terapi uygulaması neticesinde otistik çocukların sosyal etkileşiminde ve dil, iletişim becerilerinde önemli ölçüde gelişme gözlemlendiği belirtilmiştir. Ayrıca yüksek ve düşük yoğunluklu yapılan müzik terapi uygulamaları arasında iletişim becerileri bağlamında anlamlı bir fark olmadığı belirtilmiştir.
- 6. Ç.** Çalışma, randomize kontrollü bir denemenin protokolü olarak işlenmiştir. Sonuçlar yayınlanmamıştır.
- 7. Ç.** Çalışma sonuçları motor yeterlilik testi puanlarının başlangıç değerlerinde 2 grup arasında anlamlı bir fark olmadığını göstermiştir. Ayrıca, her grup içinde tedavi öncesi ve sonrası değerler karşılaştırıldığında, 4 alt test puanında ve 2 bileşik puanda istatistiksel olarak anlamlı iyileşme gözlenmiştir. Çalışma grubu daha iyi iyileşmeler gösterirken, 2 grup arasında tüm sonuç ölçütlerinin tedavi sonrası sonuçlarında istatistiksel olarak anlamlı farklılıklar ortaya çıkmıştır.
- 8. Ç.** Çalışma sonuçları, 8-12 haftalık müzik müdahalesinin, müzik dışı davranışsal müdahaleye göre okul çağındaki çocuklarda ebeveynlerin bildirdiği sosyal iletişimi ve içsel beyin bağlantısını geliştirebileceğini ve böylece müziğin terapötik olarak kullanımını desteklediğini göstermektedir.
- 9. Ç.** Çalışma Covid-19 Salgını nedeniyle uzaktan yapılan müzik destekli bir programın fizibilitesini oluşturmaktadır. Dolayısıyla sonuçlar belirtilmemiştir. Sonuçlara ilişkin ölçümlerin dört zaman noktasında toplanacağı ifade edilmiş, bunların müdahale öncesi, ortası, müdahale sonrası ve 3 aylık takip şeklinde olacağı bilgisi paylaşılmıştır.
- 10. Ç.** Çalışma sonuçları özellikle sosyal iletişim becerileri söz konusu olduğunda, katılımcıların olumlu sonuçları bildirdiğini ortaya koymuştur.
- 11. Ç.** Çalışma sonuçları müzik çalma ve annenin doğmamış fetüsle konuşması yoluyla doğum öncesi eğitimin, 3 yaş civarındaki çocuklarda otistik benzeri davranış riskinin azalmasıyla ilişkili olduğunu göstermektedir. Ayrıca, bu çalışmadan elde edilen bulgular, müzik çalma ve bir fetüsle konuşma sıklıkları arasında bir etkileşim etkisi olduğunu göstermekte ve sıklıkla hem doğum öncesi müzik eğitimi hem de anne konuşması deneyimleyen fetüslerin, 3 yaşında en düşük otistik benzeri davranış riskine sahip olduğunu göstermektedir. Bu bulgular, küçük çocuklarda otistik benzeri davranış riskini azaltmak için hamile anneleri fetüsleriyle sık sık konuşmaya ve fetüsle müzik çalmaya teşvik etmek için halk sağlığı müdahalelerinin gerekliliğine dair ortaya çıkan kanıtları desteklemektedir.
- 12. Ç.** Çalışma sonuçları otistik çocukların gelişmiş estetik yargı yeteneğine sahip olduklarını ve birçok uyumsuz aralık içermelerine rağmen sunulan klasik müzik parçalarını takdir ettiklerini göstermektedir. Bu da, otizmlilerde ahenk/uyumsuzluk farkına daha güçlü tepkiyi, deneyimlenen çocukların normal gelişim gösteren çocuklara kıyasla, yalnızca müziğin alt düzey yapısının gelişmiş bir algısal işleme açısından açıklamanın zor olacağını gösterir.

Araştırma kapsamında incelenen 1, 2, 3, 7, 8, 10 ve 11. çalışmalar, yapılan müzikli müdahalelerin, otizmlilerde çocuklar üzerinde olumlu etkileri olduğunu ortaya koyarken, 4. ve 5. çalışmalar, yapılan etkinliklerin otizmlilerde çocuklar üzerinde olumlu bir etkisi olmadığını göstermiştir. 6. ve 9. çalışmalar ise bir fizibilite çalışması olduğundan sonuçlara ilişkin herhangi bir veri belirtilmemiştir. 12. çalışmada ise otizmlilerde çocukların normal gelişim gösteren akranlarına göre estetik algılarının daha gelişmiş olduğunu göstermektedir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Bu araştırmada meta sentez yoluyla, yurt dışında yapılmış çalışmalarda müziğin otizmlili bireylerde etkisine ilişkin yöntemler, materyaller, yaş grupları, uygulayıcılar ve uygulama yöntemlerinin tespiti yapılmıştır. Bu tespite ilişkin sonuçlar aşağıda sırası ile mevcuttur.

Araştırmada sınırlılık olarak belirlenen, “müzikal uygulama içerikli çalışmalar” kapsamında kullanılan modeller “örneklem ve kontrollü son test model”, “kontrollü ön ve son test model”, “tek denekli araştırma modeli”, “kontROLSÜZ ön test -son test model”, “kontROLSÜZ-son test model” olarak tespit edilmiştir. Çalışmalarda daha çok örneklem ve kontrollü son test modelinin kullanıldığı görülmüştür.

Çalışmalarda kullanılan ölçekler incelendiğinde, CARS, ADOS, ABC, DSM-4 ve DSM-5 gibi Otizm Derecelendirme, Teşhis Ve Tanı Ölçekleri, SRS-1 SRS-2 gibi Sosyal Beceri Ölçekleri, IQ ve WASI-II gibi Bilişsel Yetenek Zeka Ölçekleri, bunların yanında CGI-I: Klinik Genel İzlenim Testi, IOA: Mutluluk İndeksi Testi, AQR: İlişki Kalitesinin Değerlendirilmesi Testi, BOT-2: Motor Yeterlilik Testi, CCC-2: Çocukların İletişim Kontrol Ölçeği, VABS-MB: Vinelant Adaptif Davranış Ölçeği, PPVT-4: Resim Kelime Testi, FQoL: Aile Yaşam Kalitesi Ölçeği (ebeveynlerin bildirdiği sosyal iletişim testi), EOWPVT-4: İfade Edici Tek Kelimelik Resim Kelime Testi, ROWPVT-4: Alıcı Tek Kelime Resim Kelime Testi, ADI-Revize Edilmiş Otizm Tanısal Görüşme Testleri'nin de çalışmalarda yer bulduğu saptanmıştır.

İncelenen her çalışmada mutlaka katılımcıların otizm düzeylerini belirlemek amacıyla, otizm tanı teşhis testlerinin kullanıldığı saptanmıştır. Çalışmalarda “sosyal beceri ölçeklerinin” kullanılabilmesi için önce “otizm tanı teşhis testlerinin” kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışmalarda daha çok “sosyal beceri ölçeklerinin” kullanılması, çalışmaların otistik çocukların sosyal becerilerinin gelişimini amaçlayarak yapıldığını ortaya koymaktadır.

Çalışmalarda yer verilen katılımcı özellikleri incelendiğinde, birçok farklı ülkede aynı anda yürütülen iki ayrı çalışmada katılımcı sayılarının oldukça yüksek olduğu (5488- 364), sekiz çalışmada katılımcı sayılarının en az 27 en fazla 101 olduğu, iki çalışmada ise katılımcı sayılarının az sayıda olduğu (3-5) tespit edilmiştir.

Katılımcıların yaş aralıkları incelendiğinde en az 2 en fazla 12 yaşlarında oldukları görülmüştür. Katılımcıların otizm düzeylerine bakıldığında ise 8 çalışmada konuya ilişkin bilgi verilmediği tespit edilmiştir. Bilgi verilen 4 çalışmadaki bireylerin hafif ve orta düzeyde otistik oldukları vurgulanmıştır. Bunların yanında bir çalışmada ileri düzeyde otistik bir bireye de yer verildiği tespit edilmiştir. Katılımcıların otizm düzeylerinin tespitine ilişkin ilgili testlerin yapıldığı fakat 8 çalışmada çocukların otizm düzeylerinin belirtilmediği saptanmıştır. Çalışmaların karşılaştırılabilmesi ve yapılan uygulamaların sonuçlarının otizmi bireylerdeki etkililiğinin ortaya konması açısından, bu bireylerinin otizm düzeylerinin çalışmalarda belirtilmesi önerilmektedir. Konu ile ilgili daha çok çalışma yapılması çıkan sonuçların kanıtlanabilirliğini artıracaktır.

Çalışmalarda kullanılan materyaller incelendiğinde, söyleme ve dinleme uygulamalarında çalışmalar için bestelenmiş, uyarlanmış ve bilinen şarkılar, görsel (ışıklı)- işitsel (ritim kalıpları) uyarıların, müzikal çalma uygulamalarda Orff enstrümanlarının, müzik dinleme uygulamalarında klasik müzik eserlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Çalışmalardaki uygulayıcılar incelendiğinde, müzik terapistleri, konuşma ve dil terapistleri, fizyoterapistler, müzik uzmanları ve müzik öğretmenlerinin görev aldığı tespit edilmiştir. Dört çalışmada uygulayıcıya ilişkin özellikler belirtilmişken, çalışmaların beşinde buna yer verilmemiştir. 3 çalışmada müzik dinleme uygulaması yapıldığından müzik terapisti görev almamıştır. Çalışmalarda görev alan kişilerin, yapılacak uygulamaya ilişkin bilgi birikimlerinin, eğitimlerinin, tecrübelerinin belirtilmesi, uygulamanın doğruluğunun tespiti açısından önerilmektedir.

Çalışmalarda yapılan müzikal uygulamalar incelendiğinde, şarkı söyleme, dinleme, enstrüman çalma, vokal ve enstrümantal doğaçlama çalışmaları, müzik terapi uygulamaları kullanıldığı tespit edilmiştir. Müzik terapi uygulaması kullanılan çalışmaların içerikleri çalma, söyleme dinleme ve doğaçlama faaliyetlerini kapsamaktadır. Müzik uygulamaları ve müzik terapi uygulamalarının birbirinden farklı olmadığı söylenebilir.

Çalışmalar sonuçları bakımından incelendiğinde, incelenen yedi çalışmada müzikal uygulamaların otizmlili bireylerde olumlu etkisi ortaya konmuştur. Şöyle ki, müzik terapi uygulamalarının otistik çocukların ruh sağlığını iyileştirmede ve sosyal becerileri geliştirmede, şarkı söyleme uygulamalarının sözlü ifadeyi geliştirmede, müzik uygulamalarının sosyal iletişimi geliştirmede, anne karnında müzik eğitiminin (müzik dinleme uygulamaları ve annenin fetüs ile konuşması) otizm belirtilerini azaltmada, müzik dinleme uygulamalarının (ritmik uygulamalar) motor becerileri geliştirmede etkisinin olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda konuşmaya ve şarkıya duyarlı sinir sistemleri karşılaştırılarak, şarkı dinlemenin konuşmaya göre daha etkili olduğu tespit edilen Lai ve ark., (2012)'in çalışması, yapılan bu araştırmanın "müzik dinleme uygulamaları" içeren sonucu ile paralellik göstermektedir. Ayrıca Quintin (2019)'in çalışmasında müzik dinlemenin otizmlili çocuklar ve yetişkinler üzerinde olumlu etkilerinin olması sonucu, yapılan bu araştırmanın sonuçlarını desteklemektedir. Buna ilaveten Mössler ve ark., (2019); Yılmaz (2010); Sağırkaya (2014)'nin çalışmaları sonucunda "müzik terapinin" iletişim ve dilin yanı sıra, sosyal becerileri geliştirmede de önemli bir belirleyici olduğu tespit edilmiştir. Bu tespit yapılan bu araştırma sonucu ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca, Hardy ve LaGasse (2013)'nin, çalışmasında işitsel ritmik uygulamalarının otizmlili bireylerde duyu-motor becerilerini geliştirdiği sonucu, bu araştırmanın ritmik uygulamaların motor becerileri üzerine olumlu etkisi sonucu ile paraleldir. Oyman Özorak (2019) çalışmasının, çocuk şarkılarının kullanımının otizmlili bireylerde konuşma bozukluklarını destekleyici sonucu, bu araştırmanın şarkı söyleme uygulamalarının konuşma becerilerini geliştirmesi sonucunu desteklemektedir.

Çalışmalar sonuçları bakımından incelendiğinde, diğer bir sonuç ise iki çalışmada doğaçlama müzik terapisi uygulamalarının otizm semptomları üzerinde olumlu bir etkisinin olmayışıdır. Bu sonuç

bağlamında, alanda daha fazla sayıda araştırma yapılması konunun daha iyi kanıtlanabilirliği açısından önerilmektedir.

Çalışmalar sonuçları bakımından incelendiğinde, bir çalışmada otistik bireylerin normal gelişim gösteren akranlarına oranla estetik algılarının daha gelişmiş olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Yıldız imiyle işaretlenmiş kaynaklar Meta-Analize dahil edilmiş çalışmalarını göstermektedir.

Amerikan Psikoloji Derneği, (2021). *Yayım kılavuzu* (çeviri editörleri Ekşi, H., Karadağ, E.). Kaknüs Yayınları.

*Attar, N., Al-Hroub, A., El Zein, F. (2022). Effects of three music therapy interventions on the verbal expressions of children with autism spectrum disorder: A combined single-subject design. *Frontiers in Psychology*, 13, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.819473>.

Bağı, H. (2022). *Otizm spektrum bozukluğu olan bireyde müzik eğitiminin etkisi*. (Tez No. 718968) [Yüksek lisans tezi, Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Berrakçay, O. (2008). *Müziğin bir yaygın gelişimsel bozukluk tipi olan otizmde ortaya çıkan problemli davranışlar üzerindeki etkisi: ritim uygulaması çerçevesinde 4 örnek olay* (Tez No. 219788) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

*Bieleninik, K., Geretsegger, M., Mössler, K., Assmus, J., Thompson, G., Gattino, G., Elefant, C., Gottfried, T., Iglizzi, R., Murotori, F., Suvini, F., Kim, J., Crawford, M. J., Odell-Miller, H., Oldfield, A., Casey, O., Finnemann, J., Carpentre, J., Ghasemtabar, S.N., Hosseini, M., Fayyaz, I., Arab, S., Naghashian, H., Poudineh, Z. (2022). Music therapy: An effective approach in improving social skills of children with autism. <http://www.advbiores.net> on Friday, January 28, 2022, IP: 78.175.61.113

Çalık, M. ve Sözbilir, M. (2014). Parameters of content analysis. *TED Education and Science Dergisi*. 39 (174), 33-38. DOI: <https://doi.org/10.15390/EB.2014.3412>.

*El Shemy, S.A., El-Sayed, M.S. (2018). The impact of auditory rhythmic cueing on gross motor skills in children with autism. *The Journal of Physical Science*, 30, 1063–1068.

* Ghasemtabar, S.N., Hosseini, M., Fayyaz, I., Arab, S., Naghashian, H., Poudineh, Z. (2022). Music therapy: An effective approach in improving social skills of children with autism. <http://www.advbiores.net> on Friday, January 28, 2022, IP: 78.175.61.113

Gretsegger, M., Holck, U., Carpentre, J. A., Elefant, C., Kim, J., Gold, C. (2015). Common characteristics of improvisational approaches in music therapy for children with autism spectrum disorder: *Developing Treatment Guidelines. Journal of Music Therapy*, 52, (2), 258–281 <https://doi.org/10.1093/jmt/thv005>.

- Gökmen, U. (2010). *Otizm tanısı almış bir çocuğun müziğe ve müzik çalışmalarına verdiği tepkilerin betimlenmesi* (Tez No:279868) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Hardy, M. W., LaGasse, A. B. (2013). Rhythm, movement, and autism: using rhythmic rehabilitation research as a model for autism. *Frontiers In Integrative Neuroscience*.7 <https://doi.org/10.3389/fnint.2013.00019>.
- Karşıyakalı, D. M. (2011). *Otistik bir öğrenciye adı söylenen çalgıyı gösterebilme öğretiminde eş zamanlı ipucuyla öğretimin etkililiği*. (Tez No:298565) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- *Kossyvaki, L., Curran, S. (2020). The role of technology mediated music-making in enhancing engagement and social communication in children with autism and intellectual disabilities. *Journal of Intellectual Disabilities*. <https://doi.org/10.1177/1744629518772648>
- Lagasse, A. B. (2017). Social outcomes in children with autism spectrum disorder: A review of music therapy outcomes. *Dove Press Journal*. <https://doi.org/10.1093/eurpub/ckab042>
- Lai, G., Pantazatos, S.P., Schneider, H., Hirsch, J. (2012). Neural systems for speech and song in autism. *Brain A Journal Of Neurology*, 135, 961–975. <https://doi.org/10.1093/brain/awr335>.
- * Masataka, N. (2017). Neurodiversity, Giftedness, and Aesthetic Perceptual Judgment of Music in Children with Autism. *Frontiers in Psychology*, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.01595>
- Mayer-Benarous, H., Benarous, X., Vonthron, F., Cohen, D. (2021). Music therapy for children with autistic spectrum disorder and/or other neurodevelopmental disorders: A systematic review. *Frontiers in Psychiatry*, 12, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643234>
- Mössler, K., Gold, C., Aßmus, J., Schumacher, K., Calvet, C., Reimer, S., Iversen, G., Schmid, W. (2019). The therapeutic relationship as predictor of change in music therapy with young children with autism spectrum disorder. *CrossMark*, 49, 2795–2809 <https://doi.org/10.1007/s10803-017-3306-y>.
- *Mössler, K., Schmid, W., Aßmus, J., Fusar-Poli, L., Gold, C. (2020). Attunement in music therapy for young children with autism: Revisiting qualities of relationship as mechanisms of change. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, <https://doi.org/10.1007/s10803-020-04448-w>
- Oyman Özorak, Ö. (2019). *Çocuk şarkılarının otizmli çocuklardaki konuşma problemlerine etkisi*. (Tez No:585531) [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Önal, O. (2010). *Otistik çocuklarda müzik eğitimi*. (Tez No:308597) [Yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Platon (2017). *Devlet* (32. Baskı). Kültür Yayınları.
- * Rabeyron, T., Canto, J. P. R., Carasco, E., Bisson, V., Bodeau, N., Vrait, F. X., Berna, F., Bonnot, O. (2020). A Randomized Controlled Trial of 25 Sessions Comparing Music Therapy and Music Listening for Children with Autism Spectrum Disorder. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0165178120320308>

* Ruan, Z. L., Liu, L., Strodl, E., Fan, L. J., Yin, X. N., Wen, G. M., Sun, D. L., Xian D. X., Jiang, H., Jing, J., Jin, Y., Wu, C. A., W. Q. (2018). Antenatal training with music and maternal talk concurrently may reduce autistic-like behaviors at around 3 Years of Age. *Frontiers in Psychiatry*, <https://doi.org/10.3389/fpsyt.2017.00305>

Quintin, E. M. (2019). Music-evoked reward and emotion: Relative strengths and response to intervention of people with ASD. *Frontiers in Neural Circuits*. <https://doi.org/10.3389/fncir.2019.00049>

Sağırkaya, B. (2014). *Temel motor becerilerini kullanabilen otizm özelliği gösteren çocuklarda iletişim becerilerinin gelişmesinde Orff- Schulwerk yönteminin kullanımı*. (Tez No:372435) [Yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

*Sharda, M., Tuerk, C., Chowdhury, R., Jamey, K., Foster, N., Custo-Blanch, M., Tan, M., Nadiga, A., Hyde, K. (2018). Music improves social communication and auditory–motor connectivity in children with autism. *Translational Psychiatry*. <https://doi.org/10.1038/s41398-018-0287-3>

Srinivasan, S. M., Bhat, A. N. (2013). A review of “music and movement” therapies for children with autism: Embodied interventions for multisystem development. *Frontiers in Integrative Neurosciences*, <https://doi.org/10.3389/fnint.2013.00022>

Srinivasan, S. M., Eigsti, I. M., Neelly, L., Bhat, A. N. (2016). The effects of embodied rhythm and robotic interventions on the spontaneous and responsive social attention patterns of children with Autism Spectrum Disorder (ASD): A pilot randomized controlled trial. *National Library Of Medicine*, 27, 54-72. DOI: [10.1016/j.rasd.2016.01.004](https://doi.org/10.1016/j.rasd.2016.01.004)

Uçan, A. (2018). *Müzik eğitimi temel kavramlar ilkeler yaklaşımlar ve türkiyedeki durum* (4. Baskı). Arkadaş Yayıncılık.

*Williams, T. O., Loucas, T., Sin, J., Jeremic, M., Aslett, G., Knight, M., Fincham-Majumdar, S., Liu, F. (2021). A randomised controlled feasibility trial of music-assisted language telehealth intervention for minimally verbal autistic children—the MAP study protocol. *Translational Pediatrics*, <https://doi.org/10.1186/s40814-021-00918-9>

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. Baskı) Seçkin Yayınları.

Yılmaz, E. (2010). *Otistik çocuklarda müzik atölyesi çerçevesinde ortaya çıkan sözsüz iletişim işaretlerinin incelenmesi*. (Tez No:271036) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.

Yurteri, N., Akdemir, M. (2019). Otizm spektrum bozukluğu olan çocuklarda müzik terapinin otizm belirtileri ve yaşam kalitesine etkisi. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*. 20 (4), 436-441

*Yum Y.N., Wai Lau, W. K., Poon, K., Ho, F.C. (2020). Music therapy as social skill intervention for children with comorbid ASD and ID: study protocol for a randomized controlled trial. *BMC Pediatrics*, <https://doi.org/10.1186/s12887-020-02454-6>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

It is known that the most effective way to cure autism, which is called a neurological problem and does not have a specific treatment, is education and therapy methods that support education. It is clear that music was used as a therapy method in special education groups in the past and continues to be used today, as well. When we look at the studies carried out in the country in the field of autism and music, it is seen that their number is quite low. It is thought that examining studies conducted abroad will contribute to the field. Therefore, the aim of the research is to make a meta-synthesis of studies conducted abroad in the field of autism and music. Revealing the methods, techniques and materials used in the studies examined within the scope of the research contributes to the literature in the field. Additionally, as a result of the literature review, this research is important in that it is the first meta synthesis study on autism and music. In this context, it is thought that this research will guide researchers who will conduct studies on the subject.

2. Method

Meta synthesis model has been used in the research. Data have been collected through document analysis. From the 433 data obtained from the PubMed database with the keywords "autism and music", a total of 12 studies with open access, involving musical practice, and published in 2017 and later constitute the sample of the research. The data have been analyzed through content analysis. The themes that emerged within the scope of content analysis have created sub-problems. The findings have been reported through sub-problems.

3. Findings, Discussion and Results

When the studies have been examined in terms of their results, the positive effects of musical practices on individuals with autism have been revealed in the seven studies examined. It has been revealed in the studies that music therapy practices have effect on improving the mental health of autistic children and developing social skills; singing practices have effect on improving verbal expression; music practices have effect on improving social communication; music education in the womb (music listening practices and the mother's conversation with the fetus) have effect on reducing autism symptoms; music listening practices (rhythmic practices) have an effect on developing motor skills. Another result is that in the two studies examined, improvisational music therapy practices do not have a positive effect on autism symptoms. In the context of this result, it is recommended to conduct more research in the field in order to better prove the subject. Another study examined has shown that autistic individuals have more developed aesthetic perceptions than their normally developing peers.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %50

2. yazar katkı oranı : %50

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

	ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE ISSN: 2536-4421
---	--

Atrf/Citation

Özal Goncu, İ., & Yapalı, Y. (2024). Müzik eğitiminde “conversational solfège” ile müzik okuryazarlığı kazanımı. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 99-122. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1440772>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 21.02.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 14.06.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1440772
---	--	---

İlknur ÖZAL GONCU

Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı, ilknurgoncu@gmail.com



Yunus YAPALI

Öğr. Gör. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi, Hafik Kamer Örnek Meslek Yüksekokulu, Çocuk bakımı ve Gençlik Hizmetleri Bölümü, Çocuk Gelişimi Pr., yunusyapali@cumhuriyet.edu.tr



MÜZİK EĞİTİMİNDE “CONVERSATIONAL SOLFEGE” İLE MÜZİK OKURYAZARLIĞI KAZANIMI

ÖZ

Bu araştırma, Türkiye’de müzik eğitimi alanında "Conversational Solfege" yöntemi ile ilgili bilgilerin belirlenmesi ve literatürdeki bu boşluğun doldurulması amacıyla taşıyan bir derleme çalışmasıdır. Dr. John M. Feierabend tarafından 2001 yılında geliştirilen "Conversational Solfege", müzik eğitiminde özellikle müzik okuryazarlığını geliştirmek amacıyla kullanılan eğitici bir yöntemdir. "Conversational Solfege" öğrencilere müziksel dilde iletişim kurma yeteneği kazandırmayı hedefleyerek, notalar arasındaki ilişkileri doğal bir konuşma gibi algılamalarına olanak tanır. Müziği konuşur gibi anlama ve ifade etme becerisi kazandırarak, müzik eğitimini daha etkileşimli ve keyifli hale getirmeyi amaçlar. Bu çalışma, "Conversational Solfege" yöntemini tanıtmayı ve Türkiye’de uygulanabilirliğine vurgu yapmayı amaçlamaktadır. Veriler literatür taraması ve derleme çalışması yoluyla elde edilmiştir. İngilizce ve Türkçe olarak yayımlanmış açık erişimli makalelere odaklanmak üzere Google Akademik (Scholar) arama sayfasında yapılan taramalarla gerçekleştirilmiştir. WOS, SCOPUS, ERIC gibi veri tabanları da dâhil olmak üzere çeşitli kaynaklardan tam metinlere erişim sağlanmıştır. Tarama sonucunda Türkçe kaynaklarda Conversational Solfege ile ilgili herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu yüzden veriler doğrudan yöntemin yaratıcısı Dr. John M. Feierabend’in resmi internet sitesinden ve İngilizce makalelerden alınmıştır. Makalede “Conversational Solfege”

yöntemine göre müzik okuryazarlığının nasıl olması gerektiği ve bu müzik okuryazarlığı kazanmanın önemi üzerinde durulmuştur. Ayrıca Dr. John M. Feierabend'in 4 ana başlık altında 12 aşamada gerçekleştirdiği yönteminin eğitimcilere yönelik her aşamaya uygun uygulama önerilerine de yer verilmiştir. Bu makalenin, Türkiye'deki solfej eğitimine dolayısıyla müzik eğitimine yeni bir bakış açısı getirmesi, müzik okuryazarlığını artıracak bir yöntem olarak tanıtması ve gelecekte yapılacak çalışmalara kaynak oluşturması amacıyla önemli olduğu düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Conversational solfege, müzik okuryazarlığı, solfej, konuşmaya dayalı solfej

ACQUISITION OF MUSIC LITERACY THROUGH 'CONVERSATIONAL SOLFÈGE' IN MUSIC EDUCATION

ABSTRACT

This research is a compilation study aimed at identifying information related to the 'Conversational Solfege' method in music education in Turkey and filling the gap in the literature. Developed by Dr. John M. Feierabend in 2001, 'Conversational Solfege' is an instructional method used primarily to enhance music literacy in music education. 'Conversational Solfege' aims to equip students with the ability to communicate in the musical language, allowing them to perceive relationships between notes as naturally as in conversation. By fostering the ability to understand and express music as if speaking, it aims to make music education more interactive and enjoyable. This study aims to introduce the 'Conversational Solfege' method and emphasize its applicability in Turkey. Data were obtained through literature review and compilation study. Searches were conducted on Google Scholar to focus on articles published in English and Turkish that are freely accessible. Full texts were accessed from various sources, including databases such as WOS, SCOPUS, ERIC, among others. The search did not yield any studies on Conversational Solfege in Turkish sources. Therefore, data were directly obtained from the official website of the method's creator, Dr. John M. Feierabend, and English articles. The article discusses how music literacy should be according to the 'Conversational Solfege' method and emphasizes the importance of acquiring this music literacy. Additionally, it provides practical implementation suggestions for educators for each stage of the method, which Dr. John M. Feierabend conducts in 12 steps under four main headings. It is believed that this article is important for providing a new perspective on solfege education in Turkey and therefore music education, introducing it as a method that can enhance music literacy, and serving as a source for future studies.

Keywords: Conversational Solfege, music literacy, solfege, conversation-based solfege

1.GİRİŞ

Müzik eğitimcileri, uzun yıllardır müziği etkili bir şekilde öğretmenin yollarını araştırmışlardır (Hodges & Nolker, 2011; Reifinger, 2006). Bu düşünceyle Dr. John M. Feierabend tarafından geliştirilen Conversational Solfege'nin de öğrencilerin müziği anlama ve ifade etme yeteneklerini güçlendirmek için etkili araçlar sunduğu düşünülmektedir. Feierabend'in geliştirdiği özel öğretileri kullanmak ve bu bilgileri müzik eğitimcileriyle paylaşmak amacıyla 2012'de Feierabend Müzik Eğitimi Derneği(FAME) kurulmuştur. Temel hedefi, Amerika Birleşik Devletleri ve diğer ülkelerde Feierabend müzik eğitimi felsefesini yaymak ve bireyin estetik, müziksel ve genel gelişimini her aşamada teşvik etmektir (The Feierabend Association for Music Education, 2022). Ayrıca, tüm insanların erken yaşlarda müzikle

etkileşim kurma potansiyeline vurgu yaparak, birlikte şarkı söyleme ve dans etme fırsatlarını teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Feierabend (1990, s. 15)' a göre "Okul öncesi dönemde öğretmen, çocukların müzik zekâsını ömür boyu değiştirebilir". Bu çabalar, müzik notası okuma becerilerini geliştirmek ve öğrencilere daha etkili bir öğrenme deneyimi sunmak amacıyla da devam etmektedir. Öğretim metot ve stratejileri sürekli olarak gözden geçirilmekte ve uyarlanmaktadır, böylece müzik eğitiminde öğrencilerin anlama ve öğrenme süreçleri daha etkili bir şekilde desteklenmektedir.

Dr. John M. Feierabend tarafından 2001 yılında geliştirilen "Conversational Solfege," müzik eğitiminde öne çıkan bir yöntemdir (Holmes, 2009). Özellikle müzik okuryazarlığını geliştirmeyi amaçlayan bu eğitim modeli, öğrencilere müziği konuşur gibi öğretmek, müzik dilini anlamalarını hedeflemektedir.

"Conversational Solfege" ile ilgili Türkçe kaynağın olmaması, Türkiye'deki müzik eğitimcilerinin bu yöntemi öğrenmede ve uygulamada zorlanmalarına neden olabileceği, bu durumun eğitimcilerin yöntemi etkili bir şekilde benimsemelerini ve öğrencilere aktarmalarını güçleştirebileceği düşünülmektedir.

Türkiye'de müzik eğitimi alanında "Conversational Solfege" yöntemi ile ilgili eksik bilgilerin belirlenmesi ve literatürdeki bu boşluğun doldurulması beklenmektedir. Bu yöntemin doğru bir şekilde anlaşılması ve etkili bir biçimde uygulanabilmesi için nitelikli kaynaklara olan ihtiyaç vurgulanmaktadır. "Conversational Solfege" yöntemi, öğrencilere müziksel dilde iletişim kurma becerisi kazandırarak, notalar arasındaki ilişkileri doğal bir konuşma gibi algılamalarını sağlar. Bu da müzik eğitimini daha etkileşimli, keyifli ve etkili hale getirebilir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki müzik eğitimi alanında "Conversational Solfege" yöntemi ile ilgili eksik bilgileri belirlemek ve literatürdeki bu boşluğu doldurmaktır. Bu yöntemin Türkiye'de uygulanabilirliğine odaklanarak, özellikle müzik okuryazarlığının geliştirilmesi amacıyla bu eğitimci yaklaşımının tanıtılması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda, "Conversational Solfege" yöntemine dair kaynak ihtiyacına yönelik farkındalığın artırılması ve bu yöntemin müzik eğitimcileri arasında daha geniş bir bilinirlik kazanması, yönteminin kullanımının teşvik edilmesi ve bu alanda daha fazla araştırmanın yapılmasının önünü açılması amaçlanmaktadır. Bu çalışma, Türkiye'deki müzik eğitimi uygulamalarına yeni bir bakış açısı getirmeyi, müzik okuryazarlığını artıracak bir yöntemi tanıtmayı ve gelecekte yapılacak araştırmalara kaynak oluşturmayı hedeflemektedir.

1.2. Araştırmanın Önemi

"Conversational Solfege" yöntemi, öğrencilere müziksel dilde iletişim kurma becerisi kazandırarak, notalar arasındaki ilişkileri doğal bir konuşma gibi algılamalarını sağlar. Bunun da müzik eğitimini daha etkileşimli, keyifli ve verimli hale getireceği düşünülmektedir. Bu yöntemin uygulanmasıyla birlikte, öğrenciler arasındaki etkileşim ve işbirliği artar. Sınıf ortamında daha aktif ve katılımcı bir atmosfer

oluşturulur. Böylece müzik eğitimi daha verimli ve etkili bir deneyim haline gelir ve öğrencilere daha fazla katkı sağlar. Yöntemin doğru anlaşılması ve etkili bir şekilde uygulanabilmesi için güvenilir kaynaklara olan ihtiyaç vurgulandığı bu çalışma, Türkiye'de müzik eğitimi alanında "Conversational Solfege" yöntemiyle ilgili eksik bilgilerin belirlenmesi ve bu alandaki literatür boşluğunun doldurulması bakımından önemli görülmektedir.

2. YÖNTEM

Bu araştırma, Türkiye'de müzik eğitimi alanında "Conversational Solfege" yöntemi ile ilgili bilgilerin belirlenmesi ve literatürdeki bu boşluğun doldurulması amacını taşıyan bir literatür taraması ve derleme çalışmasıdır. İngilizce ve Türkçe olarak yayımlanmış açık erişimli makalelere odaklanmak üzere Google Akademik (Scholar) arama sayfasında yapılan taramalarla gerçekleştirilmiştir. WOS, SCOPUS, ERIC gibi veri tabanları da dâhil olmak üzere çeşitli kaynaklardan tam metinlere erişim sağlanmıştır.

Elde edilen çalışmalar, araştırmanın hedeflerine uygun olarak seçilmiştir. Dr. John M. Feierabend'in kişisel web sitesi ve kaynakçada belirtilen makaleler temel alınarak "Conversational Solfege" yöntemi ile ilgili temel bilgiler elde edilmiştir. Belirlenen kaynaklar detaylı bir şekilde incelenerek, yöntemin temel prensipleri, uygulama alanları ve teorik çerçevesine odaklanılmıştır. Türkçe kaynakların olmadığı ve yabancı kaynakların da yeterli sayıda bulunmadığı belirlenmiştir.

Elde edilen veriler, "Conversational Solfege" yönteminin Türkçe literatürdeki eksikliklerini vurgulamak ve bu eksikliği doldurmak amacıyla yazılmış bir derleme çalışmasının temelini oluşturmuştur. Bu derleme çalışması, Andrews (2005) tarafından önerilen sistematik derleme yönteminden yola çıkarak gerçekleştirilmiştir. Sistematik derleme, belirli bir alandaki çeşitli çalışmaların kapsamlı bir sentezini sunmayı amaçlayan ve en iyi araştırma kanıtlarını bir araya getiren bir yöntemi ifade etmektedir (Karaçam, 2013). Derleme sürecinde izlenen metodoloji, sadece çalışmaların bulgularını sentezlemekle kalmayıp eleştirel bir değerlendirme yaparak alanla ilgili sorunların gözden geçirilmesine olanak sağlamıştır (Farrow ve ark., 2020).

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Conversational Solfege

Dr. John M. Feierabend tarafından 2001 yılında geliştirilen "Conversational Solfege", müzik eğitiminde bir yöntem olarak öne çıkan ve özellikle müzik okuryazarlığını geliştirmek amacıyla kullanılan eğitici bir

yaklaşımdır (Holmes, 2009). Conversational Solfege'in, geleneksel solfej yöntemlerinden farkı hem çocuklar hem de yetişkinler için anlaşılır ve etkileşimli bir müzik okuryazarlığı kazandırmayı amaçlamasıdır. Öğrencilere solfej heceleri, ritim heceleri ve diğer müzik terimleri konusunda karşılıklı ve sezgisel bir öğrenme yöntemi sunarak, onların müziği anlamalarını ve kendi yaratıcılıklarını ifade etmelerini destekler. Küçük çocuklar, sesle tepki vermeyi hareketle tepki vermekten daha kolay bir şekilde gerçekleştirirler. Örneğin sesle tempo tutmayı alkışlamak veya yürümekten daha kolay yapabilirler (Rainbow, 1981).

Bir ritmi algılayabilme ve icra etme yeteneği, temel ritmik beceriler arasında yer alır. "Bireyler ritmik becerilerini üç farklı yolla kazanır ve geliştirirler: (1) olgunlaşma; (2) kültürlenme ve (3) aktif öğrenme" (Reifinger, 2006, s.25).

Olgunlaşma, vücudun organlarının belirli işlevleri yerine getirecek seviyeye ulaşması için genetik faktörlerin etkisiyle gerçekleşen fizyolojik değişimleri ifade eder (Senemoğlu, 2020). Bu süreçte çocuk, vücudunun farklı kısımlarını koordineli olarak kullanmayı öğrenir ve çeşitli beceriler geliştirir (Yavuzer, 1990). Çocuklar, gelişim açısından kritik olarak adlandırılan okul öncesi dönemde bilgiyi hızlı bir şekilde edinir ve işlerler (Andress, 1986; Gordon, 1990; Haartsen, Jone, & Johnson, 2016). Bu dönemde müziksel yeteneklerin genellikle çocukluk döneminde belirlendiği ve ileri düzey eğitim olmaksızın bu yeteneklerin gelişiminin sınırlı kalabileceği belirtilmektedir. Dolayısıyla, olgunlaşma süreci motor becerilerin gelişmesine bağlı olarak tempo ve ritim performansında belirli bir iyileşmeye neden olabilir; ancak, bu gelişme ileri düzey eğitim ve düzenli pratikle desteklenmediği sürece sınırlı kalabilir.

"Kültürlenme, zaman içinde gerçekleşen bir süreçtir ve hem kültürde hem de bireyde değişikliklere neden olur" (Beryy & Sam, 2006, s. 135). Kültürlenme, bireylerin çevrelerinden ve kültürlerinden müziği öğrenme sürecini ifade eder. Çocuklar, ritmik becerilerini geliştirmek için aileleri, arkadaşları ve toplulukları arasındaki etkileşimleri kullanırlar. Kültürel deneyimler, müziğin ritmik unsurlarını anlamalarına ve bu unsurları içselleştirmelerine katkı sağlayabilirler. Bireyler, kültürel etkileşimler yoluyla müzikle bağlantı kurarak, kendi kültürlerinden edindikleri ritmik öğeleri öğrenme ve geliştirme eğilimindedirler.

Müziğin bir dil gibi öğrenilmesini sağlamayı amaçlayan "Conversational Solfege", hem çocuklara hem de yetişkinlere, solfej hecelerini, ritim hecelerini ve diğer müzik kavramlarını karşılıklı ve sezgisel bir şekilde kullanarak müziği anlamalarını ve yaratmalarını sağlamak için tasarlanmıştır. "Conversational Solfege" müziği sadece kâğıt üzerinde değil, aynı zamanda işitsel olarak da anlamlandırma fırsatı sunar. Türkçe karşılığının "Konuşma Tabanlı/ Konuşmaya Dayalı veya Konuşmalı Solfej" olarak kullanılacak bu yöntem, öğrencilere müziksel olarak iletişim kurma yeteneği kazandırmayı hedefleyerek, notalar arasındaki ilişkileri doğal bir konuşma gibi algılamalarına olanak tanır. Müziği konuşur gibi anlama ve ifade etme becerisi kazandırarak, müzik eğitimini daha etkileşimli ve keyifli hale getirmeyi amaçlar.

Feierabend (1997b), gerçek müzik okuryazarlığının genellikle yanlış anlaşıldığını belirtmektedir. Notaların çalgıda karşılık gelen tuşlara basma yeteneği sonucunda duyurulmasının gerçek bir müzik okuryazarlığı sonucunda oluşmadığından sadece müziği duymak için çalgıların kullanılması olarak değerlendirmektedir.

Zihinsel süreçlerin kullanılmasıyla, bilgi belirli bir bağlamda işlenir. Örneğin müzik, mantıksal ve matematiksel bir egzersiz olarak öğrenildiğinde, bir çalgıyı notalardan öğrenmek, sembollerin ilişkilerini çözümlenmek ve dolayısıyla çalgı aracılığıyla müziği duymak gibi, sadece bu zihinsel çerçeveden müziği anlama yolları oluşturulabilir. Ancak, müziksel zekâ, müziği söyleme ve müziğe hareketle tepki verme gibi faaliyetlerle erken teşvik edilirse, o zaman müzik zekâsı harekete geçirilir. Müzik zekâsını mümkün olan en erken deneyimlerden itibaren uygun bir şekilde teşvik etmek, müziği müzikal bir bakış açısıyla anlamak için yolların oluşturulmasını gerektirir.

Bir kişi, piyano notalarını birkaç hata ile okuyabilir ancak klavyede müziği ifade edemiyorsa, müzik anlamak için mantıksal/matematiksel zekâsını kullanmayı öğrenmiş; fakat müzik zekâsını kullanmayı öğrenememiştir (Feierabend, 1995).

"Bir dizek üzerindeki notalara bakarken 'harf isimlerini' (örneğin, F, A, C, E, D- diyez, B-bemol, vb.) tanımlayabilme ve bir çalgı üzerinde ilgili tuşlara basabilme becerisi gerçek müzik okuryazarlığı ile karıştırılmamalıdır" (Feierabend, 1997a, s. 34). Feierabend, gerçek müzik okuryazarlığının sembollere veya harflere aşına olmakla değil, aynı zamanda bu sembollerin müziksel anlamlarını anlama ve ifade etme yeteneğiyle ilgili olduğunu vurgular. Müziği sadece teknik bir disiplin olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade aracı olarak görmeyi ve duygusal bir derinlikle yaklaşmayı temsil eder. Müziği sadece notaları okumak yerine, onu duyarak ve hissederek anlamayı önerir. Bu ifade, müziğin daha derin bir anlayışını ve ifadesini teşvik eder. Gerçek bir müzik okuyucu olduğunda, çalgı çalma kişisel müzik yeteneğinin doğal bir uzantısı haline gelir. Çalgı eğitimi öncesi gerçek müzik okuryazarlığının geliştirilmesi, çalgılarla sadece müziği duyurmak yerine çalgılar aracılığıyla müziği ifade etmelerini de sağlar.

Gerçek müzik okuryazarlığı, görüleni duyma yeteneğini geliştirmek ve duyulanı görebilmek anlamına gelir. Bu sonradan keşfedilmiş bir fikir değildir. Gerçek müzik okuryazarlığını sağlayan becerilerin ardışık olarak gelişimi, 11. yüzyılda Guido d'Arezzo'dan bu yana incelenmiştir. Duyulanı gören gözler ve duyulanı işiten kulaklar için tarihî savunucular arasında, Lowell Mason, Sarah Glover, John Curwen, Fritz Jöde, Thaddeus Giddings ve daha sonraları Zoltán Kodály, Edwin Gordon ve onların öğrencileri de bulunmaktadır. (Feierabend, 1997b).

Macar besteci Zoltán Kodály, Alman besteci ve eğitimci Carl Orff, Amerikalı müzik eğitimcisi Edwin Gordon ve Japon kemancı ve eğitimci Shinichi Suzuki gibi isimler, müzik eğitiminin dil eğitimi gibi olması gerektiğini vurgulamışlardır (Forrest,1999; Gordon, 2012; Suzuki & Nagata, 1981). "Conversational Solfege" yöntemi, müzik eğitimini dil öğrenimiyle benzer bir süreç olarak ele alır. İlk olarak, öğrenciler müziği işitsel olarak anlamaya başladılar, sonra bu anlamı ifade etmeye çalıştılar ve son olarak bu ifadeyi

sembollerle ilişkilendirirler. Müziği bir iletişim aracı olarak gören ve öğrencilere bu iletişim aracını etkili bir şekilde kullanma becerisi kazandırmayı hedefleyen bu yöntem, müziği anlama becerilerini geliştirmeyi amaçlar. Özellikle erken çocukluk müzik eğitimi döneminde sinaptik bağlantıların gelişimini de destekleyerek çocukların bilişsel yeteneklerini güçlendirebilir. 0/6 yaş dönemi, sinaptik bağlantıların hızla geliştiği (Bourgeois & Rakic, 1993), 2 yaşında ise bu bağlantıların üretiminin en yüksek seviyeye çıktığı (Feierabend, 1995) kritik bir evredir. Sinaptik bağlantılar zirveye ulaştığı bu dönemden sonra 16 yaşına kadar azalır ve sonrasında 72 yaşına kadar sabit kalır (Zuk ve ark., 2014). Dolayısıyla erken yaşlarda verilen eğitim, çocukları ilerleyen yaşlardaki karmaşık öğrenme görevlerine hazırlamada önemli bir rol oynar. Bu dönemde çocukların temel yetenekleri ve öğrenme ilgisi gelişirken, kaliteli okul öncesi eğitim programlarına erişimleri, sağlıklı büyümelerini ve öğrenmelerini desteklemek adına kritiktir.

Sosyal, duygusal, motor beceri, sosyal beceriler ve dil gelişimi gibi öğrenmeye hazırlık eğitimleri bu dönemi kapsar ve çocuklar, duygu ve düşüncelerini ifade etme becerilerini geliştirerek ilkökul için hazır hale gelirler. Bu süreç, yabancı dil eğitimi için de geçerlidir. Müzik eğitimi, dil eğitimiyle benzerlik gösterir ve bu alanda öne çıkan isimler, müziği duyarak, taklit ederek ve anlamlandırarak öğrenmenin etkili bir yol olduğunu savunmuşlardır.

Müziksel dilde iletişim kurma becerisi kazandırmanın hedeflendiği bu yöntemde öğrenciler, notalar arasındaki ilişkileri doğal bir konuşma gibi algılayabilir ve müziği sadece teknik bir disiplin olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir ifade aracı olarak görmeyi öğrenebilirler. Dr. Feierabend'ın "Conversational Solfege" yöntemi, müziği sadece öğrenilecek bir konu olarak değil, aynı zamanda deneyimlenecek bir sanat olarak ele alır ve öğrencilere bu deneyimi paylaşma ve ifade etme fırsatı sunar.

3.2. Müzik Okuryazarlık Hazırlığı

Chomsky (2000), beyin işlevinin, çocukların doğumdan itibaren tüm insan dillerinin dil bilgilerini anlamalarına izin veren bir işlev olduğuna inanır.

Feierabend tarafından ifade edildiğine göre yaşamın ilk beş yılı, dilin karmaşık labirentinden çıkma sürecidir. Bu evreden sonra, okuma ve yazma becerileri, yapılandırılmış bir eğitim tarafından geliştirilir. Ancak, dil öğrenme süreci benzer bir şekilde, yabancı bir dilin konuşma düzeyinde öğrenilmesiyle başlar. Bu dil öğrenme modelleri, müzik okuryazarlığı geliştirmenin bir parçası olarak da kullanılabilir. Ancak, müzik hedefleri ne kadar yüksekse, temel o kadar sağlam olmalıdır. Bir müzik okuryazarlık eğitimine başlamadan önce üç önemli becerinin kazanılmış olması gerekir: rahat ve doğru şarkı söyleme, ritmik becerilerle hareket etme ve duygu ifade etme yeteneği. Ancak, genellikle müzik okuryazarlık müfredatlarında duygu ifade etme yeteneği göz ardı edilir. Oysa notalar sadece müziğin iskeletidir; ona can veren ise notaların yorumcusudur. Çocuklar, sözleri ve ifadesiyle müziği duygusal bir derinlikle anlamaya başlar ve içsel ifade özelliklerine duyarlı olurlar. Bu bağlamda, müzik eğitiminde duygu ifade etme yeteneğinin önemi büyüktür. Öğrencilere notaları sadece teknik semboller olarak değil, aynı zamanda duygusal bir anlatım aracı olarak algılamalarına yardımcı olmak, müziksel deneyimlerini

zenginleştirmek için hayati bir rol oynar. İyi bir müzik eğitimi, öğrencilere hem teknik beceriler kazandırmak hem de müziği duygusal bir derinlikle ifade etme yeteneklerini geliştirmeleri için fırsat tanınmalıdır (Feierabend, 1997b).

3.3. Edebiyat Temelli Bir Program

"Conversational Solfege," müzik okuryazarlığını geliştirmeye odaklanan bir programdır ve önceki müzik eğitimi yöntemlerini modern düşünce ve araştırmalarla birleştiren bir uygulamadır. Bu program, "duyan gözler-gören kulaklar" ilkesine dayanır ve müzik okuryazarlığı becerilerini yüksek kaliteli müzikle birleştirmeyi amaçlamaktadır. Anadilini öğrenen çocuklar, dinleme, konuşma, düşünme, okuma ve yazma aşamalarında dil geliştirmektedirler. Suzuki yöntemi müziğin dilini ve öğrenme sürecini bu temel ilerleme üzerine inşa eder. Felsefi olarak Conversational Solfege, Kodály felsefesi ve Whole Language Approach'tan (Bütünsel Dil Yaklaşımı) etkilenmiştir. Literatür odaklı bir müfredat sunar ve dilin bütünsel bir şekilde anlaşılmasını teşvik eder. Geleneksel müzik eğitiminde kullanılan uydurulmuş hikâyeler yerine, "gerçek edebiyat" ile öğrenme becerilerini geliştirmeyi hedefler. Program, müziği, yapay "okul müziği" yerine "halk müziği" üzerine inşa eder. "Kodály, çocuk koroları için müzikler bestelemiş ve Macar halk müziğini çocuk müzik edebiyatına uyarlamıştır" (Chong, 2022, s. 48). Kodály'a göre, halk müziği bir toplumun kültürel kimliğinin bir yansımasıdır. İnsanların duygularını ifade etme ve kültürel bağlarını güçlendirme aracı olarak önemli bir işlev görür. Çocukların halk müziğiyle tanışmasını ve onun zenginliğini keşfetmesini teşvik eder. Bu nedenle müzik eğitiminde merkezi bir rol oynamalıdır. Müzik eğitimcilerine, müzik okuryazarlığını geliştirmek için nitelikli bestecilerin eserlerine odaklanmaları gerektiğini belirtir ve kötü kalitedeki bestelenmiş müziğin öğrencilere zarar verebileceği konusunda uyarır (Feierabend, 1997b).

Kokas (1970)'e göre; çocuklar şarkı söylerken, yazı yazarken ve müzik okurken Macar halk şarkılarının temel öğelerini öğrenirler. Bu sayede, ana dildeki şarkılar, yapı ve ifadelerle çocuklar için bir model haline gelir. Bu öğrenme, çocukların doğaçlama dâhil olmak üzere müziksel dilini uygulayabilmelerine ve aynı zamanda dil öğrenme sürecinde benzer bir etki yaratmalarına olanak tanır. Ana dildeki şarkılar konuşulan dilin ritmi, aksanı, mantığı, yapısı ve imgeleriyle sıkı bir bağ içindedir. Erken ve etkili bir şekilde müziksel ana dil öğretilirse, çocukların kişisel gelişimi için sağlam temeller oluşturulur.

3.4. Müzik Okuryazarlık Becerilerini Geliştirme Süreci

Araştırmalar, dikkatli ve detaylı bir şekilde dinlemeye dayalı erken yaşlardaki deneyimin, işitsel ve dinleme becerilerinin gelişimine ve sonuç olarak okuma yeteneğinin gelişimine büyük katkı sağlayabileceğini göstermektedir (Brandt, Slevc & Gebrian, 2012; Tierney & Kraus, 2013). Bu araştırmalar, genetik olarak zayıf bir dil becerisine sahip çocuklarda bile okuma yeteneğini önemli ölçüde artırabileceğini ortaya koymaktadır.

Feierabend, Conversational Solfege'de Kodály yöntemi ve Gordon'un öğrenme teorisi unsurlarını birleştirerek öğrencilere müziksel becerileri geliştirmeleri için bütüncül bir yaklaşım sunar (Holmes,

2009). Bu yöntem, solfej eğitimini mekanik bir şekilde öğretmek yerine, öğrencilere müziği doğal bir dil gibi anlamalarını sağlayan konuşma tabanlı bir yaklaşım benimser. Kodály yönteminde vurgulanan doğal dil ile ilişkilendirme, Conversational Solfege'de müziksel terimlerin günlük hayattaki dil ile benzer bir şekilde öğretilmesi olarak kendini gösterir.

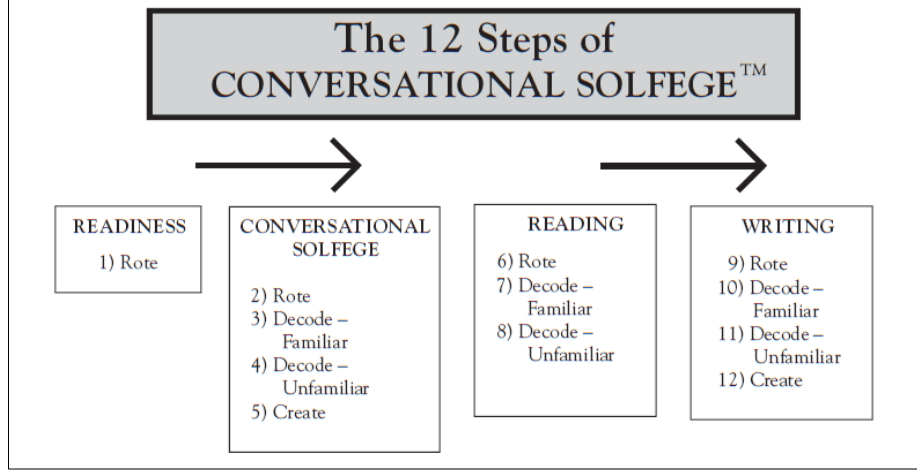
Gordon'un Müzik Eğitimi Teorisi, işitsel algı ve ifadeye odaklanırken, Conversational Solfege öğrencilere müziği sadece görsel olarak değil, aynı zamanda işitsel deneyimleme ve ifade etme fırsatı sunar. Müzik dilinin doğal gelişimi, Gordon'un teorisinin temel prensiplerinden biridir ve Conversational Solfege'de müziği bir dilin doğal gelişimi gibi ele alır. "Çocuklar, dinleme becerilerini geliştirdikçe konuşmayı daha iyi öğrenirler, bu da çocukların düşündükçe dinleme ve konuşma yeteneklerini daha da iyileştirmelerine katkıda bulunur " (Gordon, 2004, s. 7).

Feierabend (2001a), Amerikan müzik eğitimcilerinin Kodály yöntemini uygun bir şekilde adapte etme çabalarında, Edwin Gordon'ın çalışmalarının incelenmesinin faydalı olacağını belirtmiştir. Hem Gordon hem de Kodály, hareketli-do solfej, sıralı öğretim ve çalgı çalmadan önce şarkı söylemenin önemini vurgularlar. Kodály'ın felsefesine göre, müzik insan gelişimi için temel bir unsurdur ve müzik eğitimi, ana dilde şarkı söyleyerek başlamalıdır "Conversational Solfege" yöntemiyle müzik okuryazarlığı, geleneksel müzik ve "önce kulağa sonra göze" felsefesiyle başlar. Nihai hedef, bireylerin duyabilme, anlayabilme, okuyabilme, yazabilme, besteleme ve doğaçlama yapabilme becerilerini geliştirmektir.

Bu öğretim yöntemi öğrencilere müziği anlamayı, içselleştirmeyi ve ifade etmeyi öğretmek için geliştirilmiştir. Bu yöntemde öğrenciler müzik dilini, bir dilin dilbilgisini öğrenir gibi öğrenirler. Bu, öğrencilere müziği "konuşma" veya "sohbet" eder gibi öğrenmelerine olanak tanır. İnsanların müziğe yanıt verme eğilimi doğuştan gelen bir özelliktir (Feierabend, 2001b). Başlangıç aşamasında, öğrenciler temel müzik öğelerini (ritim, tonalite, form vb.) ezberleyerek başlarlar ve ardından bu öğeleri kullanarak müziği anlama ve ifade etme becerilerini geliştirirler. "Conversational Solfege" yöntemi, öğrencilerin müziksel yeteneklerini geliştirirken aynı zamanda yaratıcılıklarını da destekleyerek öğrencileri müzik oluşturma sürecine hazırlar ve ardından müzik düşüncelerini notaya dökmelerini sağlar. Bu süreçte öğrenciler kendi içsel duygularını kullanırlar. Feierabend, Conversational Solfege aracılığıyla çocukların müziği işitsel olarak anlamalarını ve bunu başardıktan sonra bu işitsel anlayışı notalara dökme becerilerini geliştirebilmelerini önemsemektedir.

Şekil 1

Conversational Solfege' in 12 Aşaması (Feierabend, 2000a)



3.5. Conversational Solfege'in 12 Aşaması

Bu çalışmada, Conversational Solfege'in 12 Aşaması'na ilişkin bilgiler, yöntemin geliştiricisi Dr. John Feierabend'in resmi web sitesinden alıntılar yapılarak aktarılmış ve yorumlanmıştır. John Feierabend'in "Conversational Solfege" adlı eklektik müzik okuryazarlığı öğretim yöntemi, müzik okuryazarlığı becerilerini 4 ana başlık altında 12 aşamalı bir süreçte gelişen bir yaklaşımla oluşturmuştur. Bu ana başlıklar "A- Readiness / Hazırlık, B-Conversational Solfege / Konuşmalı Solfej, C- Reading / Okuma D- Writing / Yazma"dır. Bu başlıkların her birinin altında aşamaları vardır. Bu aşamalar öğrencilerin müzik anlayışını içsel olarak geliştirmeyi ve ardından bunları notalara dökülebilmeyi kazandırmaya yöneliktir. Bu yöntem, öğrencilerin müziği anlama ve notalarla ilişkilendirme becerilerini geliştirmeyi amaçlamaktadır. "Öğrenciler, ezberleme ile başlar, nota okumaya geçer ve son aşamayı kendi orijinal müziklerini notaya dökerek tamamlarlar"(Sanders, 2017,s. 40). İlk aşama, basit ritim ve temel melodik yapılar içeren motifler, tekerlemeler ve geleneksel halk şarkılarını içermekte; son aşama ise bestecilik yeteneğiyle sonuçlanan, kişinin orijinal müzik düşüncelerini yazma sürecini kapsamaktadır.

A- Readiness (Hazırlık)

"Readiness" yani hazırlık aşaması, Conversational Solfege'in başlangıç noktasını ifade eder. Bu aşamada, öğrenciler müziği keşfetmeye, dinlemeye ve içselleştirmeye başlarlar.

1. Aşama: Rote (Ezberleme)

John Feierabend resmi web sitesinde bu aşamayı şu şekilde açıklamıştır; "Şarkılar ve tekerlemeler ezberlenerek öğrenilir; içerdikleri ritim ve/veya tonal içerik daha sonra incelenecektir. Bu aşamada ritim ve solfej heceleri kullanılmaz" (Feierabend, 2024).

Bu aşamada öğrenciler müziği dinleyerek ve taklit ederek öğrenirler, bu nedenle ezberleme süreci önemlidir. Öğrenilen müzik parçaları, ilerleyen aşamalarda incelenecek olan müziksel motifler içerir. Ancak bu aşamada, öğrencilerin müziksel motifleri ayrıntılı olarak çalışmalarını beklenmez. Müziksel motiflerin öğrencilere tanıtılması, daha sonraki aşamalarda daha derinlemesine inceleneceği için bu aşamada daha genel bir düzeydedir. Müziksel motifler genellikle ritmik hecelerle tekrarlanır, yani belirli bir nota adı kullanılmaz. Bu şekilde, öğrenciler müziksel temelleri keşfetmeye başlarlar ve daha ileri aşamalarda daha karmaşık müziksel kavramları incelemek için bir temel oluştururlar.

B- Conversational Solfege (Konuşmalı Solfej)

Conversational Solfege'in Rote (Ezberleme), Decode - Familiar (Çözümleme - Bilinen), Decode - Unfamiliar (Çözümleme - Bilinmeyen) ve Create (Yaratma) aşamaları, öğrencilerin müzik becerilerini adım adım geliştirmek için bir sıralanmıştır. Bu aşamalar, öğrencilerin hem işitsel becerilerini hem de yaratıcı düşünme yeteneklerini güçlendirmeyi amaçlar.

2. Aşama: Rote (Ezberleme)

John Feierabend resmi web sitesinde bu aşamayı şu şekilde açıklamıştır;

Ritim heceleri ve/veya tonal heceler tanıtılır. Öğretmen, ritim veya tonal hecelerle motifleri konuşur veya söyler. Öğrenciler, kalıpları bu hecelerle motifleri ezberleyerek tekrarlarlar. Bu aşamada öğrenciler, ritim ve tonal desenleri duyduklarında onlara belirli isimler verirler veya tanımlarlar. Yani, duydukları seslere birer ad veya etiket atarlar. (Feierabend, 2024)

Bu aşamada, öğrencilere müziğin temel bileşenleri olan ritim ve sesler hecelerle öğretilir. Bu aşama, öğrencilere temel ritim ve tonal yapıları tanıtmak ve ezberletmek amacıyla önemlidir. Öğrenciler, öğretmenin rehberliğinde ritim ve tonal motifleri tanır ve tekrar ederken, müzikal dilin temellerini kavramaya başlarlar. Bu aşama, daha ileri düzey öğrenme adımlarında başarılı olabilmeleri için öğrencilere sağlam bir temel oluşturur.

3. Aşama: Decode – Familiar (Çözümleme – Bilinen)

John Feierabend resmi web sitesinde bu aşamayı şu şekilde açıklamıştır;

Bu aşama, öğrencilerin ritim ve/veya tonal motifleri doğru hecelerle bağdaştırıp bağlamadıklarını görmek için bir değerlendirme görevi görür. Öğretmen bilinen motifleri, şarkıları ve tekerlemeleri basit ritmik hecelerle veya metinlerle konuşur ya da söyler. Öğrenciler ritmik veya tonal heceleri kullanarak motifleri, şarkıları ve tekerlemeleri tekrarlarlar. Bu aşamada kullanılan kalıplar daha önce Konuşmalı Solfej-Ezberleme aşamasında hecelerle sunulmuştu. Bu aşamada kullanılan şarkı ve tekerlemeler, Hazırlık aşamasında daha önce ezberlenerek sunulmuş olmalıdır. Bu aşama öğrencilerin yalnızca önceden öğrendikleri müzik örneklerini işitsel olarak tanımlarını ve çözmelerini gerektirir. (Feierabend, 2024)

Bu aşama, öğrencilerin müzikal becerilerini güçlendirmek için önemli bir adımdır çünkü öğrencilerin bilinen ritim ve tonal motifleri doğru şekilde tanımalarını ve kullanmalarını teşvik eder. Bu süreç, öğrencilerin müziksel dilin temel unsurlarını daha iyi anlamalarına ve içselleştirmelerine katkıda bulunabilir. Ayrıca, öğrencilerin önceki öğrenimlerini pekiştirir ve daha karmaşık müzikal kavramları öğrenmeye hazırlar. Bu aşamada öğrencilere, müzikal motifleri tanıma ve kullanma becerilerini güçlendirerek müzikal özgüvenlerini artırma fırsatı sunulabilir.

4. Aşama: Decode - Unfamiliar (Çözümleme – Bilinmeyen)

Bu aşama, öğrencilerin daha önceden bildikleri ritmik ve tonal heceleri doğru şekilde eşleştirebilme becerilerini değerlendirdikleri ve önceki deneyimlerinden farklı motifler ve şarkılar üzerinde uygulamaları gereken bir değerlendirme aşamasıdır. Öğretmen, daha önce bilinmeyen şarkılar, tekerlemeler ve bilinmeyen ritim ve müziksel motifleri ritmik hecelerle öğrencilere söyler. Öğrenciler, motifleri, şarkıları ve tekerlemeleri ritmik veya tonal hecelerle tekrarlar. Bu aşama öğrencilerin yeni bir şeyden anlam çıkarmak için bildiklerinden genelleme yapmalarını gerektirir (Feierabend, 2024).

Bu aşama, öğrencilerin müziği daha önce öğrendikleri bilgileri kullanarak anlayabilme ve bilinmeyen müzik örneklerini çözebilme yeteneklerini ölçer. Öğrenciler, bilinmeyen ritmik ve melodik kalıplarını doğru bir şekilde işitsel olarak anlamlandırabilmelidir. Farklı söz ve melodi birleşimleri, aynı melodiye sahip farklı sözlerden daha kolay hatırlanabilir ve tanınabilir (Feierabend et al., 1998). Bu aşama, müziği anlama ve çözme becerilerini daha da geliştirmek ve öğrencilerin yaratıcı düşünme yeteneklerini teşvik etmek için önemlidir.

5. Aşama: Create (Yaratma)

Bu aşama, özgün müzikal düşüncelere düşünme ve anlam katma becerisini geliştirir. Öğrenciler, ritmik veya tonal heceler kullanarak özgün ritim veya tonal kalıplar veya melodiler oluştururlar. Öğrencilerin bu aşamada başarı elde etmesi sağlanana kadar nota okuma öğretilmemelidir. Bu aşamada öğrenciler daha sonra Yazma-Yaratma aşamasında beste yapmalarını sağlayacak doğaçlama becerilerini geliştirmeye başlarlar. (Feierabend, 2024)

Bu aşamada öğrencilerden belirli ritim veya melodi heceleri kullanarak kendi ritim motiflerini ve melodilerini oluşturmaları istenebilir. Küçük gruplar halinde çalışarak, öğrencilerin birlikte doğaçlama yapmaları teşvik edilebilir. Ayrıca, öğrencilere kendi müziksel parçalarını oluşturmayı veya belirli bir tema üzerinden ritim ve melodi unsurlarını kullanarak müziksel hikâyeler anlatmayı içeren ödevler verilebilir. Bu etkinlikler, öğrencilerin yaratıcılıklarını özgürce ifade etmelerine ve müziği daha derinlemesine anlamalarına olanak tanır.

C- READING

Reading aşaması üç alt bölümden oluşur: Rote (Ezberleme), Decode - Familiar (Çözümleme -Bilinen) ve Decode - Unfamiliar (Çözümleme - Bilinmeyen). Bu aşama öğrencilere notaların sembollerini

tanıtmayı ve kullanmayı içerir. Bu aşamada, öğretmen notayla yazılmış motifi söyler ve öğrenciler, notaya bakarak tekrarlarlar. Bu sürecin bir parçası olarak, öğrencilerin hem görsel hafıza hem de çözümlene becerileri geliştirilir. Bu aşama, müzik okuryazarlığını geliştirmeyi amaçlar.

6. Aşama: Rote (Ezberleme)

“Bu aşamada öğrencilere nota sembolleri tanıtılır. Öğretmen, öğrenciler için notalı kalıpları okur. Öğrenciler, nota sembollerine bakarak kalıbı tekrarlar. Bu, ilkokul seviyesinde bir kelime setinin tanıtılmasına benzer. Yeni kelimelere bakarken öğretmen her kelimeyi söyler ve çocuklar tekrarlar” (Feierabend, 2024).

Bu aşamada, öğrencilere müzikte kullanılan nota sembollerini tanıtarak notalarla yazılmış müziksel motifleri öğrenmeleri amaçlanır. Öğrencilere gösterilen motiflerin notalarla okunması yoluyla okuma becerisi kazandırılır; bu süreç, ilkokul seviyesinde yeni kelimelerin öğretilmesiyle benzerlik gösterir. Yeni kelimelerin sesli olarak ifade edilip tekrarlanması yöntemi kullanılarak, öğrencilere notaları okumayı ve anlamayı öğretmeyi amaçlar. Bu da müzik dilini anlama becerilerini geliştirmelerine yardımcı olur.

Uygulama için öğretmen, notaları kullanarak bir müzik parçasının belirli bir bölümünü öğrencilere gösterebilir ve ardından öğrencilere aynı melodi veya ritim kalıbını kendi çalgıları veya vücutlarıyla taklit etmelerini sağlayabilir. Bu etkinlik, öğrencilerin notaları kullanarak müziksel ifadelerini sergilemelerini teşvik eder. Ayrıca, öğrencilere kendi müziksel ifadelerini oluşturma fırsatı tanıyarak yaratıcılıklarını serbestçe ifade etmeleri teşvik edilebilir. Ek olarak, öğrencilere basit ritim kalıpları veya ezgi cümleleri içeren kartlar gösterilerek, daha önce öğretilmiş olanları tekrar etmeleri söylenir. Örneğin, öğretmen bir ritim kalıbını gösterir ve öğrencilere aynı ritmi notaları okuyarak tekrar etmelerini ister. Oyun sırasında öğretmen, öğrencilerin doğru notaları seçip seçmediklerini gözlemleyebilir ve gerektiğinde düzeltmeler yapabilir. Oyun ilerledikçe, öğretmen daha karmaşık ritim ve ezgi cümleleri tanıtarak öğrencilerin becerilerini zorlayabilir. Bu etkinlik, öğrencilerin notaları okuma yeteneklerini geliştirirken aynı zamanda keyifli bir öğrenme deneyimi sunabilir.

7. Aşama: Decode – Familiar (Çözümlene – Bilinen)

Bu aşama, öğrencilerin ritim veya tonal kalıpların notasını doğru bir şekilde ritim veya tonal heceleriyle ilişkilendirip ilişkilendirmediğini değerlendirme görevi görür. Öğretmen, daha önce tanıtılmış olan ve notayla gösterilmiş motifleri, şarkıları ve tekerlemeleri düşünmelerini, ardından bu ritmik ve tonal heceleri notaları kullanarak sesli bir şekilde okumalarını ister. Bu aşamada kullanılan ritim ve motifler öğrencilere daha önce tanıtılmış olmalıdır. Bu süreç, öğrencilerin daha önce öğrendiği sesleri ve notaları görsel olarak hatırlamalarını gerektirir. Genel bir okuma becerisi geliştirme sürecinde, bu adım öğrencilerin daha önce öğretmenin sunduğu kelimeleri okuyabildiklerini göstermeye benzer bir değerlendirme sağlar. (Feierabend, 2024)

Bu aşamada öğrencilere, daha önce öğrendikleri basit bir müzik parçasının ritmik veya melodik kalıplarını içeren notasını gösterilebilir. Örneğin, "ta-ta-ti-ti" gibi bir ritim kalıbı veya "do-re-mi" gibi bir melodik kalıplar kullanılabilir. Öğrencilere önce notalar gösterilir, anlatılır. Ardından bu notaların okunması istenir. Öğrenciler, ritmi ve melodiyi doğru ritmik veya melodik kalıplarla veya daha karmaşık müzik parçalarıyla tekrarlayarak notaları daha iyi öğrenir, müziği daha iyi anlar ve müzikal becerilerini geliştirirler. Öğrencilere tanıdık ritmik ve melodik kalıplar gösterilir, böylece yeni motifleri öğrenirken önceki bilgilerini kullanmaları teşvik edilir. Etkinlik farklı ritmik veya melodik kalıpları kullanarak tekrarlanıp, her seferinde öğrencilerin daha karmaşık motiflerle başa çıkma yetenekleri geliştirilir. Bu etkinlikler, öğrencilerin nota okuma becerilerini artırarak yeni motifleri daha kolay çözme yeteneklerini geliştirir.

8. Aşama: Decode – Unfamiliar (Çözümleme – Bilinmeyen)

Bu aşama, öğrencilerin ritmik ve/veya melodik kalıpların notalarını doğru hecelerle birleştirebilme ve bu bilgiyi önceden bilmedikleri, şarkılara ve tekerlemeleri okuyabilmek amacıyla kullanılır. Öğretmen, öğrencilerden bilmedikleri motiflerin, şarkıların ve tekerlemelerin notalarını ritim veya melodik heceler kullanarak düşünmeleri ve ardından bunları sesli bir şekilde konuşmaları veya seslendirmelerini istenir. Bu aşamada verilen motifler, şarkılar ve tekerlemeler daha önce kullanılmamıştır. Bu, görsel çözümleme becerileri ve çıkarımsal düşünme gerektirir. Bu aşama gerçek deşifre becerilerini temsil eder ve öğrencilerin yeni bir hikâye bağlamında yeni kelimeleri tanıyabilmelerine benzer. (Feierabend, 2024)

Bu aşamada öğretmen tahtada veya projeksiyon cihazıyla öğrencilere yeni ritim veya melodik kalıpları gösterebilir. Öğrenciler bu süreci kendileri denemelidir. Bu durum, öğrencilerin görsel çözümleme becerileri ve sonuç çıkarma yeteneği gerektiren bir süreçtir. Ayrıca, öğretmen, öğrencilerin nasıl yanıt vereceğini gözlemleyerek öğrencilerin becerilerini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirebilir. Bu aşama, öğrencilerin yeni bir hikâyenin bağlamında yeni kelime hazinelerini tanıyabilme yeteneklerine benzer bir şekilde, gerçek anlamda 'görerek okuma' becerilerini yansıtmaktadır.

D- WRITING

Yazma aşaması, Conversational Solfege'in son aşamalarından biridir ve öğrencilere nota yazmayı öğretmeyi amaçlar. Bu aşamada, öğrencilerin müziksel motifleri ve şarkıları doğru bir şekilde yazmaları için gerekli beceriler geliştirilir. Bu süreç, öğrencilere nota sembollerini doğru bir şekilde kullanmayı, müziksel motifleri kopyalayıp yazmayı öğretir. Öğrencilere, tanıdık melodilerin ve şarkıların üzerinde çalışarak, doğru el yazısı tekniklerini uygulayarak nota yazma becerisi kazandırılır. Yazma aşamasının ilk adımı, öğrencilerin tanıdık melodileri ve şarkıları kopyalayıp yazma becerisini geliştirmektir. Ardından, öğrenciler, bildikleri melodileri doğru bir şekilde yazabilmek için çözümleme ve yazma becerilerini kullanırlar. Bu aşamada, öğrencilere, ritmik hecelerle söylenen bildikleri melodileri dinleyerek ve notalarını yazarak becerilerini geliştirmeleri için fırsat verilir. Daha sonra, öğrencilerin işitsel ve görsel çözme becerilerini kullanarak, öğretmenin ritmik hecelerle söylediği veya çalgılarla çaldığı bilinmeyen

bir motif veya şarkıdan alıntılar yazmaları beklenir. Bu aşama, genellikle dikte olarak adlandırılır ve öğrencilerin müziksel içeriği duyarak ve görsel olarak çözme yeteneklerini değerlendirir. Son olarak, öğrencilerin içsel duyu ile bir melodi oluşturması, bu melodiyi çözümlene becerilerini kullanarak yazması ve sonunda notalara aktarması gereken yaratma aşaması gelir. Bu beceri genellikle bestecilik olarak adlandırılır ve öğrencilere kendi müziksel ifadelerini özgürce yaratma fırsatı sunar.

9. Aşama: Rote (Ezberleme)

Bu aşamada, öğrenciler nota yazmayı öğrenirler. Öğrencilerin notaları yazma becerilerini geliştirmek için uygulamaya yönlendirilmelidir. Öğrencilerden mevcut motifleri, şarkıları ve tekerlemeleri kopyalayarak aynısını doğru nota yazma teknikleriyle yazması istenir. Bu süreç, ilköğretim çağındaki çocukların harf, sayı ve kelime yazma çalışmalarına benzer bir yaklaşımı içerir. (Feierabend, 2024)

Öğrencilere öğretmen tarafından gösterilen temel ritim veya melodik kalıpları kendi müzik defterlerine yazmaları için ödev verilebilir. Her motifin yazılması için yeterli zaman tanınır. Öğrenciler, yazdıkları notaları öğretmenle birlikte seslendirebilirler. Öğretmen, öğrencilerin yazdıkları notaları inceleyerek hataları düzeltmelerini sağlar ve geribildirim verir. Bu süreç, farklı ritim veya melodik yapıları içeren farklı etkinliklerle tekrarlanabilir. Bu etkinlik, öğrencilere müziği yazılı olarak ifade etmeyi öğretirken, temel nota becerilerini geliştirir.

10. Aşama: Decode – Familiar (Çözümlene – Bilinen)

Bu aşamada öğrenciler hem konuşma çözümlene becerileri hem de yazma çözümlene becerilerini kullanırlar. Öğretmen, öğrencilere bildikleri motifleri veya şarkıları ritmik heceler veya metinle seslendirir, söyler veya çalar. Öğrenciler, her bir motifi ritmik veya tonal hecelerle düşünürler (Konuşma - Çözümlene) ve ardından motifin notasını yazarlar (Yazma - Çözümlene). Bu aşama işitsel ve görsel çözümlenmeyi gerektirir ancak çıkarımda bulunmayı gerektirmez. Bu aşama, öğrencilerin en son kelime kelimeleri listesine dayalı bir yazım sınavına girmesine benzer. (Feierabend, 2024)

Bu aşama için öğretmen tarafından önceden hazırlanmış ritim kartları veya örnek ritim kalıpları içeren bir liste oluşturulabilir. Farklı ritim kalıplarını içeren bu kartlar öğrencilerin daha önce çalıştığı ve bilinen ritimleri içermelidir. Sınıfın önündeki tahtaya bir ritim kartı yerleştirilir. Öğrencilerin bu ritmi 'ta-ta-ti-ti' heceleriyle okuması istenebilir.

11. Aşama: Decode – Unfamiliar / (Çözümlene – Bilinmeyen)

Bu aşamada, öğrenciler hem konuşma yoluyla çözümlene becerilerini hem de yazılı çözümlene becerilerini geliştirirler. Öğretmen, ritmik heceler veya bir şarkı, tekerlemeden bilinmeyen kalıpları veya cümleleri konuşur, söyler ya da çalar. Öğrenciler, bu kalıbı ritmi veya notalarıyla düşünerek çözerler (Konuşma – Çözümlene), ardından bu kalıbı yazarlar (Yazma –

Çözümleme). Bu aşama, işitsel ve görsel çözümlemenin yanı sıra çıkarımsal düşünmeyi de içerir. Heceler, öğrencilere ne yazacaklarını belirlemede rehberlik eder; bu nedenle, heceleri doğru bir şekilde söyleyebilen öğrenciler doğru yazabilirler. Genellikle "dikte yazma " olarak adlandırılan bu aşama, dil gelişiminde çocukların yabancı bir kelimenin yazılışını "seslendirmesine" benzerlik gösterir. (Feierabend, 2024)

Bu aşamada, öğrenciler için tahtaya veya büyük bir kâğıda bir dizi ritim kalıpları yazabilir. Bu kalıplar, daha önce karşılaşmadıkları veya öğrenmedikleri ritimleri içermelidir. Her ritim kalıbının altına, ilgili ritim heceleri öğretmen tarafından yazılır; örneğin, "ta-ti-ti-ta" veya "ta-ta-ta-ti-ti." Öğrencilere, tahtada veya büyük kâğıtta görünen ritim kalıplarını tanımaları ve öğretmenin sesli olarak söylediği ritim heceleriyle eşleştirmeleri istenebilir. Etkinliğin sonunda, öğrenciler kendi ritim desenlerini oluşturabilir ve bu desenlere uygun ritim hecelerini ekleyebilirler. Bu etkinlik, öğrencilerin işitsel ritim algısını görsel ritim notasıyla ilişkilendirirken, ritim dikte ve tanıma becerilerini geliştirmelerine destek sağlayabilir.

12. Create / Yaratma

Bu beceri, öğrencilerin içsel duygu aracılığıyla konuşarak yaratmalarını ve ardından müziksel düşüncelerini notaya aktararak Yazma-Çözümleme yapmayı gerektirir. Müziksel doğaçlamalar artık bestelere dönüşebilir (Feierabend, 2024).

Uygulama Örnekleri: Bu aşamada öğrencilere ritim ve melodi çizelgeleri dağıtılabilir. Her öğrenci için bir tane olmalıdır. Öğrencilere kendi ritim motiflerini yaratmaları için zaman verilir. Sadece ritim heceleri kullanarak motif oluşturmaları beklenir. Ritim motifleri oluşturulduktan sonra, öğrenciler melodi motifleri oluşturmak için bir sonraki adıma geçerler. Bu sefer öğrencilerden, notaları kullanarak bir melodi oluşturmaları istenir. Ritim ve melodi motiflerini birleştirerek kısa bir müzik parçası yaratmalarına teşvik edilir.

Öğrenciler, yarattıkları müziği sınıfta seslendirebilirler. Bu da kendi bestelerini diğer öğrencilere sunma fırsatı sağlar. Bu etkinlik, öğrencilerin yaratıcı müziksel yeteneklerini geliştirmelerine ve müziği notaya dökme becerilerini göstermeye yardımcı olur. Ayrıca, müzik okuryazarlığı becerilerini güçlendirebilir. Bu aşamanın bir parçası olarak, öğrenciler müziksel düşüncelerini notaya dökme sürecinde kendi içsel seslerini ve müziksel ifadelerini keşfederler. Bu da öğrencilere kendi seslerini ve fikirlerini ifade etme fırsatı sunar.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Müzik okuryazarlığı, bir kişinin müziği dinlerken anlama, notaları doğru seslerle ve doğru bir ifadeyle okuyabilme ve kendi müziksel düşüncelerini yazabilme yeteneği olarak ifade edilebilir. Müzik öğretmenlerinin mesleki eğitimini güçlendirmek, uzmanlık alanlarıyla ilgili konuları öğretmek, pedagojik beceriler kazandırmak ve teorik bilgiyi pratiğe nasıl uygulayacaklarını öğretmek, günümüzde müzik öğretmenlerinden beklenen önemli talepler arasında yer almaktadır (Askarovich, 2024). Bu bağlamda,

müzik öğretmenlerinin bilimsel düşünceye sahip olmaları, meraklı ve yaratıcı olmaları, ayrıca müzik eğitimi alanında yeni formları ve yöntemleri keşfetmeye yönelmeleri önemlidir. Feierabend (2000b), öğretmenlerin doğru ve hoş bir şarkı söyleme sesine sahip olmaları, duygusal ifadeyle ve ezbere şarkıları ve tekerlemeleri söylemeleri, hareket ve dans etkinliklerine rahatlıkla katılmaları, çocukların müzik ve hareket gelişimi konusunda bilgi sahibi olmaları, hem çocuklarla hem de yetişkinlerle samimi iletişim kurabilmeleri gerektiğini belirtmektedir. Bir kişi gerçekten müzik okuryazarı ise, bir çalgının yardımı olmadan yeni müziksel parçaları doğru seslerle okuyabilir ve kendi özgün ezgilerini yazabilir. Müzik okuryazarlığı becerilerini geliştirmek için, nitelikli müzik edebiyatını kullanmak önemlidir. Bu, öğrencilere müziği dinleme, notalarla okuma ve müziği yazma becerilerini kazandırırken aynı zamanda zengin kültürel müzik repertuarını ve örnek bestelenmiş eserleri tanıtır. Bu bağlamda çalışmada vurgulanan yaklaşım müzik okuryazarlığı kazanılmasının önemini vurgulayan güncel çalışmaların amaçlarıyla paralellik göstermektedir (Chen, 2024; Yuan & Zhao, 2024). Bu beceriler ve müziğin etkisi, yeni nesillerin sadece müziği okuma ve yazma yeteneğine sahip olmanın ötesine geçerek müziğin derin ifadelerini anlama ve takdir etme yeteneğini teşvik edebilir.

Bu araştırmanın bulguları, “Conversational Solfege” yönteminin müzik eğitimine etkili bir şekilde katkı sağladığını göstermektedir. Öğrencilerin bu yöntem aracılığıyla müzik notasyonunu öğrenme, ritim ve tonal motifleri tanıma, kendi müzikal ifadelerini oluşturma yeteneklerini geliştirebileceklerini anlaşılmaktadır. Ayrıca, öğrencilerin müzikle etkileşimde bulunurken keyif alabileceklerini ve öğrenme sürecinde olumlu bir tutum geliştirebileceklerini düşünülmektedir. Bu makalede "Conversational Solfege" yöntemi, müzik eğitimi ve okuryazarlığı bağlamında kapsamlı bir biçimde ele alınmış ve bu yöntemin 4 ana bölüm ve 12 aşaması açıklanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma sırasında, “Conversational Solfege” yönteminin Türkiye'deki uygulanışı ve etkililiği üzerine Türkçe kaynakların bulunmadığını ve yabancı kaynakların da sınırlı olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, literatür taramasının mevcut yabancı kaynaklarla sınırlı kaldığını ve bu kaynakların sayısının kısıtlı olduğunu göstermektedir. Yapılan literatür incelemesinde, mevcut kaynakların çoğunlukla Dr. John M. Feierabend'in kendi sitesinden ve sınırlı sayıdaki makaleden alınmıştır. Bu sınırlamalar, Türkiye'de müzik eğitimi uzmanlarının bu yöntemi kapsamlı bir şekilde öğrenmelerini ve etkili bir biçimde uygulamalarını engelleyebileceği düşünülmektedir. Bu makale "Conversational Solfege" yöntemini Türkiye'de müzik eğitiminde daha fazla bilinir kılmak ve öğretmenlere tanıtmak amacını taşımaktadır. Türkçe kaynak eksikliği nedeniyle, elde edilen bilgilerin mümkün olan en doğru ve eksiksiz şekilde sunulma çabası, bu makalenin bir başlangıç noktası olmasını sağlayarak, bu müzik eğitim yönteminin Türkiye'de daha geniş bir kitleye ulaşmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Gelecekte yapılacak çalışmalarda, “Conversational Solfege” yönteminin Türkiye'de daha iyi anlaşılması için Türkçe kaynakların çeşitlendirilmesi ve hızlı bir çalışma yapılması gerekmektedir. Konuyla ilgili müzik eğitimcilerinin “Conversational Solfege” yöntemini öğrenerek uygulaması ve sonuçlarının değerlendirmesi ve paylaşılması önerilmektedir. Yöntemin etkili bir şekilde uygulanabilmesi için

sertifikalı eğitim programları ve öğretmen yetiştirme çalışmaları önemlidir. Ayrıca, yöntemin etkililiği, farklı öğrenci grupları üzerindeki etkileri ve teknoloji destekli uygulamaların rolü üzerine detaylı araştırmalar yapılmalıdır. Bu çalışmalar, “Conversational Solfege” yönteminin Türkiye'deki müzik eğitimine daha iyi uyarlanmasına ve yaygınlaştırılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Peek (2007), Kodály metodolojisi ile Feierabend'in konuşmalı solfej yöntemini karşılaştırarak, her iki sistemin benzer felsefeler ve hedeflere sahip olduğunu vurgulamıştır. Her iki yöntemde de sınıfta şarkı söylemeye önem verilirken, solfej heceleri ve ritmik ölçülerin tanıtılma sırasında farklılıklar olduğunu belirtmiştir.

Kodály'ın yöntemi sol ve mi hecelerini tanıtırken, Feierabend'in konuşmalı solfej yöntemi do, re ve mi heceleri ile başlamaktadır. Bu fark, her iki yöntemin temellendirildiği halk şarkılarının kökenlerinden kaynaklanmaktadır: Kodály için Macar halk şarkıları ve Feierabend için Amerikan halk şarkıları. Peek (2007), Amerikan müziğindeki belirgin dinlenme tonunun etkisiyle Feierabend'in do, re ve mi hecelerini tercih ettiğini belirtmektedir. Ayrıca, Macaristan ve Amerika'nın farklı halk müziği geleneğinden kaynaklanan ritmik ölçülerin tanıtımındaki farklılıkları da açıklamaktadır: Kodály basit ikili ile başlarken, Feierabend hem bileşik ikili hem de basit ikili ritimleri ile başlamıştır.

Peek (2007), konuşmalı solfej yönteminin geliştirilmesi sürecinde, müzik eğitimcilerinin bu yöntemi kamu okul sistemlerinde test ettiğini ve öğrenci ve öğretmenlerden gelen geri bildirimleri dikkate alarak iyileştirdiğini vurgulamıştır. Sonuç olarak, Peek (2007) çalışmasında öğretmenlerin konuşmalı solfeji başarıyla kullanabildiğini ve Feierabend'in konuşmalı solfej atölyelerinin öğretmenlere sunulduğunu belirtmektedir. Bu bulgular, müzik eğitimi alanında farklı öğretim yöntemlerinin etkili bir şekilde uygulanabileceğini ve öğretmenlerin öğretim pratiklerini geliştirmek için farklı kaynaklardan yararlanabileceğini göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Andress, B. (1986). Toward an integrated development theory for early childhood music education. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 86, 10-17. <http://www.jstor.org/stable/40317967>
- Andrews, R. (2005). The place of systematic reviews in education research. *British Journal of Educational Studies*, 53(4), 399-416. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8527.2005.00303.x>
- Askarovich, A. M. (2024). The Concept of Music Literacy in the Science of Music Culture. *Best Journal of Innovation in Science, Research and Development*, 3(1), 19-21.
- Berry, J. W. & Sam, D. L. (Eds.). (2006). *The Cambridge handbook of acculturation psychology* (p. 43). New York, NY, USA: Cambridge University Press.
- Bourgeois, JP., & Rakic, P (1993). Changes of synaptic density in the primary visual cortex of the macaque monkey from fetal to adult stage. *The Journal of Neuroscience*, 13(7), 2801–2820. <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.13-07-02801.1993>

- Brandt, A., Slevc, R., & Gebrian, M. (2012). Music and early language acquisition. *Frontiers in Psychology, 3*. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2012.00327>
- Chen, Y. (2024). Music psychology and its integration in middle school music education in china. *Asian Journal of Education and Social Studies, 5*(1), 105-113. <https://doi.org/10.9734/ajess/2024/v50i11242>
- Chomsky, N. (2000). *New horizons in the study of language and mind*. Cambridge University Press.
- Chong, A. A. (2022). Elusive Kodály, Part II: The Hungarian Foundations of the Baby-Toddler Music Industry in the US. *Hungarian Cultural Studies, 15*, 45-61. <https://doi.org/10.5195/ahea.2022.464>
- Farrow, R., Iniesto, F., Weller, M., & Pitt., R. (2020). The GO-GN Research Methods Handbook. Open Education Research Hub. The Open University, UK. CC-BY 4.0. https://go-gn.net/gogn_outputs/research-methods-handbook/
- Feierabend, J. (1990). Music in Early Childhood. *Design For Arts in Education, 91*(6), 15-20. <https://doi.org/10.1080/07320973.1990.9934833>
- Feierabend, J. M. (1984). *The Effects Of Specific Tonal Pattern Training On Singing And Aural Discrimination Abilities Of First Grade Children* (Publication No. 8410243). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/effects-specific-tonal-pattern-training-on/docview/303333583/se-2>
- Feierabend, J. M. (1995). Music and intelligence in the early years. *Early Childhood Connections, 7*(3), 5-13.
- Feierabend, J. M. (1997a). Developing music literacy: An aural approach for an aural art. *Early Childhood Connections, 3*(4), 33-38.
- Feierabend, J. M. (1997b). *Developing music literacy: An aural approach for an aural art*. *Early Childhood Connections, Fall 1997*. <https://giamusic.com/developing-music-literacy-an-aural-approach-for-an-aural-art>
- Feierabend, J. M. (2000a). *Conversational solfege*. GIA Publications, Inc.
- Feierabend, J. M. (2000b). *First steps in music for early elementary: The curriculum*. GIA Publications, Inc.
- Feierabend, J. M. (2001a). *Conversational solfege level 1-Teacher's edition*. GIA Publications.
- Feierabend, J. M. (2001b). *First steps in classical music: Keeping the beat*. GIA Publications.
- Feierabend, J. M. (2024). *Conversational solfege*. Feierabend Association for Music Education. Retrieved 12.02.2024 from <https://www.feierabendmusic.org/conversational-solfege/>
- Feierabend, J. M., Saunders, T. C., Holahan, J. M., & Getnick, P. E. (1998). Song Recognition among Preschool-Age Children: An Investigation of Words and Music. *Journal of Research in Music Education, 46*(3), 351-359. <https://doi.org/10.2307/3345547>
- Forrest, D. (1999). Advancing music education in Australia, ASME Monograph, No.5, In J. Breen and N. Hogg (Eds.) *Suzuki Music* (pp. 44–49). Melbourne: *Australian Society for Music Education*.

- Gordon, E. (1990). *A music learning theory for newborn and young children*. GIA Publication.
- Gordon, E. (2012). Newborn, preschool children, and music: Undesirable consequences of thoughtless neglect. Perspectives. *Journal of the Early Childhood Music and Movement Association*, 7(3-4), 6-10.
- Gordon, E. E. (2004). Pattern preeminence in learning music. *Early Childhood Connections*, 10(2), 7-13.
- Haartsen, R., Jones, E. J., & Johnson, M. H. (2016). Human brain development over the early years. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 10, 149–154.
<https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2016.05.015>
- Hodges, D. A., & Nolker, D. B. (2011). The acquisition of music reading skills. In R. Colwell & P. Webster (Eds.), *MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications* (pp. 61-91). Oxford University Press.
- Holmes, A. V. (2009). *Effect of fixed -do and movable -do solfege instruction on the development of sight -singing skills in 7- and 8-year-old children* (Publication No. 3367428). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/effect-fixed-do-movable-solfege-instruction-on/docview/304875555/se-2>
- Karaçam, Z. (2013). Sistematik derleme metodolojisi: Sistematik derleme hazırlamak için bir rehber. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Fakültesi Elektronik Dergisi*, 6(1), 26-33.
- Kokas, K. (1970). Kodaly's concept of music education. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 22, 49–56. <http://www.jstor.org/stable/40317114>
- Peek, A. N. (2007). *A comparison of the Kodály methodology and Feirerabend's conversational solfege* (Masters thesis). Retrieved from https://csuepress.columbusstate.edu/theses_dissertations/27/
- Rainbow, E. (1981). A final report on a threeyear investigation of the rhythmic abilities of preschool aged children. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 66,69–73.
- Reifinger, J. L. (2006). Skill Development in Rhythm Perception and Performance: A Review of Literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, 25(1), 15-27. <https://doi.org/10.1177/87551233060250010103>
- Sanders, J. (2017). *Teaching musicianship to singers in a high school choral program: a portrait of three choral directors and their pedagogies* [Doctoral dissertation, Boston University]. Boston University Libraries. <https://open.bu.edu/handle/2144/23313>
- Senemoğlu, N. (2020). *Gelişim, öğrenme ve öğretim (27. bs.)*. Anı Yayıncılık
- Suzuki, S., & Nagata, M.L. (1981). Ability development from age zero. Alfred Publishing Co. Inc.
- The Feierabend Association for Music Education. (2022). About FAME. Feierabend Association for Music Education.
- Tierney, A., & Kraus, N. (2013). Music training for the development of reading skills. In M. M. Merzenich, M. Nahum, T. M. Van Vleet (Eds.), *Progress in Brain Research* (Vol. 207, pp. 209-241). Elsevier. <https://doi.org/10.1016/B978-0-444-63327-9.00008-4>

Yavuzer, H. (1990). *Çocuk psikolojisi (46. bs.)*. Remzi Kitabevi.

Yuan, J., & Zhao, N. (2024, January). Exploration on the reform path of music curriculum in colleges and universities in the new media era. In *Proceedings of the 3rd International Conference on New Media Development and Modernized Education, NMDME 2023, October 13–15, 2023, Xi'an, China*. <http://dx.doi.org/10.4108/eai.13-10-2023.2341141>

Zuk, J., Benjamin, C., Kenyon, A., & Gaab, N. (2014). Behavioral and neural correlates of executive functioning in musicians and Non-Musicians. *PLoS ONE*, 9(6).
<https://doi.org/10.1371/journal.pone.0099868>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Music educators have long sought effective ways to teach music (Hodges & Nolker, 2011; Reifinger, 2006). In line with this notion, Conversational Solfege, developed by Dr. John M. Feierabend, is believed to offer effective tools for enhancing students' understanding and expression of music. In 2012, the Feierabend Association for Music Education (FAME) was established with the primary goal of promoting Feierabend's music education philosophy in the United States and other countries, aiming to encourage aesthetic, musical, and overall development at every stage of life (The Feierabend Association for Music Education, 2022). Additionally, it aims to emphasize the potential for all individuals to interact with music from an early age by encouraging opportunities for singing and dancing together. According to Feierabend (1990, p. 15), "In the preschool years, teachers can change children's musical intelligence for a lifetime." These efforts continue with the aim of improving music literacy skills and providing students with a more effective learning experience. Teaching methods and strategies are constantly reviewed and adapted to better support students' understanding and learning processes in music education.

"Conversational Solfege," developed by Dr. John M. Feierabend in 2001, stands out as a prominent method in music education (Holmes, 2009). This educational model, particularly aimed at enhancing music literacy, seeks to teach students to speak music, thereby aiming to help them understand the language of music.

The lack of Turkish sources on "Conversational Solfege" suggests that music educators in Turkey may struggle to learn and implement this method effectively, potentially making it difficult for educators to adopt and transmit the method to students. It is expected that identifying the missing information about the "Conversational Solfege" method in music education in Turkey and filling this gap in the literature will lead to a better understanding and effective implementation of this method. The "Conversational Solfege" method, by imparting to students the ability to communicate musically and perceive

relationships between notes as natural conversation, can make music education more interactive, enjoyable, and effective.

2. Method

This study is a literature review and compilation aimed at identifying information on the "Conversational Solfege" method in music education in Turkey and filling the gap in the literature. Searches were conducted on Google Scholar focusing on articles published in English and Turkish with open access. Access to full texts was obtained from various sources including WOS, SCOPUS, ERIC databases.

The selected studies were chosen according to the objectives of the research. Basic information about the "Conversational Solfege" method was obtained by referring to Dr. John M. Feierabend's personal website and the articles cited in the references. The identified sources were thoroughly examined, focusing on the basic principles, application areas, and theoretical framework of the method. It was determined that there were no Turkish sources and an insufficient number of foreign sources available.

The data obtained formed the basis of a compilation study aimed at highlighting the deficiencies in the Turkish literature regarding the "Conversational Solfege" method and addressing this gap. This compilation study was conducted based on the systematic compilation method proposed by Andrews (2005). Systematic compilation aims to provide a comprehensive synthesis of various studies in a specific field and bring together the best research evidence (Karaçam, 2013). The methodology followed in the compilation process not only synthesized the findings of the studies but also allowed for a critical evaluation, thereby addressing issues related to the field (Farrow et al., 2020).

This research was conducted in accordance with the Scientific Research and Publication Ethics Directive of Higher Education Institutions. Since the study did not involve experimental procedures on humans or animals, ethical approval from a review board was not required. The primary contributions of this study lie in identifying the lack of information on the "Conversational Solfege" method in music education in Turkey and filling this gap in the literature.

3. Findings, Discussion and Results

In music education, musical literacy encompasses the ability to comprehend music while listening, accurately read notes with correct pitches and expression, and articulate one's own musical ideas in writing. Strengthening the professional training of music teachers involves imparting specialized knowledge, fostering pedagogical skills, and teaching how to apply theoretical knowledge into practice, all of which are significant expectations placed on music educators today (Askarovich, 2024). Therefore, it's crucial for music teachers to possess a scientific mindset, be curious and creative, and explore new forms and methods in music education. Feierabend (2000b) emphasizes that teachers should have a pleasant singing voice, sing songs and rhymes with emotional expression and from memory, comfortably engage in movement and dance activities, possess knowledge of children's music and movement development, and be able to communicate intimately with both children and adults. True

musical literacy entails being able to read new musical pieces accurately without the aid of an instrument and compose original melodies.

To enhance musical literacy skills, utilizing quality music literature is crucial. This not only imparts listening, reading, and writing music skills to students but also introduces them to a rich cultural music repertoire and exemplary compositions. This approach highlighted in the study parallels the objectives of contemporary research emphasizing the importance of acquiring musical literacy (Chen, 2024; Yuan & Zhao, 2024). These skills and the impact of music can encourage newer generations not only to possess the ability to read and write music but also to understand and appreciate its profound expressions beyond. The findings of this research demonstrate that the "Conversational Solfege" method effectively contributes to music education. Through this method, students can develop their ability to learn music notation, recognize rhythmic and tonal motifs, and create their own musical expressions. Additionally, it suggests that students can enjoy interacting with music and develop a positive attitude towards learning. In this article, the "Conversational Solfege" method is comprehensively discussed within the context of music education and literacy, with its 4 main sections and 12 stages explained. During this study, it was noted that there is a lack of Turkish resources regarding the application and effectiveness of the "Conversational Solfege" method in Turkey. This limitation indicates that the literature review was confined to existing foreign sources, which are also limited, mostly sourced from Dr. John M. Feierabend's own website and a limited number of articles. These limitations are believed to hinder music education specialists in Turkey from comprehensively learning and effectively implementing this method. This article aims to make the "Conversational Solfege" method more widely known in Turkey and to introduce it to teachers. Due to the lack of Turkish resources, efforts have been made to present the obtained information as accurately and comprehensively as possible, aiming for this article to serve as a starting point for this music education method to reach a wider audience in Turkey. In future studies, it is recommended to diversify Turkish resources for a better understanding of the "Conversational Solfege" method in Turkey and to conduct rapid studies. Music educators are encouraged to learn and implement the "Conversational Solfege" method, evaluate its results, and share their experiences. Certified training programs and teacher training efforts are crucial for the effective implementation of the method. Furthermore, detailed research should be conducted on the effectiveness of the method, its effects on different student groups, and the role of technology-supported applications. These studies are expected to contribute to better adaptation and dissemination of the "Conversational Solfege" method in music education in Turkey.

Peek (2007) compared the Kodály methodology with Feierabend's Conversational Solfege method, highlighting that both systems share similar philosophies and goals. While both methods emphasize singing in the classroom, Peek noted differences in the introduction of solfege syllables and rhythmic meters. Kodály's method introduces sol and mi syllables, whereas Feierabend's Conversational Solfege method begins with do, re, and mi syllables. This difference stems from the origins of the folk songs on

which both methods are grounded: Hungarian folk songs for Kodály and American folk songs for Feierabend. Peek (2007) also explained differences in the introduction of rhythmic meters due to the distinct folk music traditions of Hungary and America: Kodály starts with simple duple meters, whereas Feierabend begins with both simple and compound duple meters. Peek (2007) highlighted that during the development of the Conversational Solfege method, music educators tested this method in public school systems and improved it based on feedback from students and teachers. As a result, Peek (2007) stated that educators successfully used Conversational Solfege and Feierabend's workshops were offered to teachers. These findings demonstrate that different teaching methods in music education can be effectively applied, and teachers can utilize various sources to enhance their teaching practices.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmacının etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %50
2. yazar katkı oranı : %50

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

	ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE ISSN: 2536-4421
---	--

Atrf/Citation

Yılmaz, A., & Gökdağ, E. (2024). Azerbaycan milli opera sanatının doğuşu ve bu sürece Üzeyir Hacıbeyli'nin opera eserlerinin etkisi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 123-146.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1444688>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 29.02.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 17.06.2024 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1444688
---	--	---

Ayşe YILMAZ

Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Müzik Bölümü/Solo Şarkı-Şan Anasanat Dalı,
ayse.yilmaz@sdu.edu.tr



Ebru GÖKDAĞ

Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Sahne Sanatları Bölümü/Tiyatro Anasanat Dalı,
egokdag@anadolu.edu.tr



* Bu çalışma birinci yazarın, 2024 yılında Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Opera Şarkıcılığı ve Rejisörlüğü Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı'nda kabul edilen "Üzeyir Hacıbeyli ve Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operalarının Karşılaştırılması" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

AZERBAYCAN MİLLİ OPERA SANATININ DOĞUŞU VE BU SÜRECE ÜZEYİR HACİBEYLİ'NİN OPERA ESERLERİNİN ETKİSİ

ÖZ

Batı'da 16. yüzyılın sonu ve 17. yüzyılın başında ortaya çıkan opera sanatının Doğu'da tanınması yüzyıllar sonra gerçekleşmiştir. Bu çalışmada, Türk Dünyası'nda opera sanatının ilk olarak nerede, hangi etkileşimler sonucu doğduğu araştırılarak, Azerbaycan milli opera sanatının gelişim süreci anlatılmıştır. Araştırmanın amacı, Üzeyir Hacıbeyli'nin opera eserlerini ulusalcılık özellikleri bakımından bestelenen diğer opera eserleriyle ilişkilendirerek, bestecinin Azerbaycan milli opera sanatının gelişmesindeki rolünü ortaya koymaktır. Araştırmada veri-kaynak elde etmede literatür taraması yapılarak, yöntem olarak doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Bu kapsamda 1900'lerin başında Bakü'deki yabancı sanatçı ve topluluklarla olan etkileşimler sonucu gerçekleştirilen

kültür sanat etkinlikleri incelenerek, Türk Dünyası'nın ilk opera binası olan Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu'nun o dönemdeki faaliyetleri ele alınmıştır. 1960 yılına kadar geçen süreçte opera alanında kaydedilen gelişmeler incelenerek; bestelenen ilk muğam opera eserleri, ilk opera toplulukları ve Azerbaycan operasındaki vokal yorumculuğu hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Azerbaycan'da milli opera eserlerinin bestelenmesi ve icra edilmesi sürecinde Üzeyir Hacıbeyli'nin yaptığı girişimlerin önemi vurgulanmıştır. Bu süreçte Türk Dünyası'na tür çeşitliliği bakımından zengin bir opera repertuarı kazandırılmıştır. Besteciler eserlerinde geleneksel olanla çağdaş olanı birleştirerek milli operalarını çağdaş, evrensel bir seviyeye taşıma mücadelesi vermişlerdir. Çalışmada bu mücadele, başlangıçta Rus etkisinin baskın olduğu Azerbaycan operasında Üzeyir Hacıbeyli'nin bestelediği opera eserleri öncülüğünde verilen ulusallaşma çabası ve sonrasında opera sanatının gelişmesinde izlediği yol üzerinden ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan Milli Operası, Üzeyir Hacıbeyli, Muğam opera.

THE BIRTH OF AZERBAIJAN NATIONAL OPERA ART AND THE IMPACT OF UZEYİR HACİBEYLİ'S OPERA WORKS ON THIS PROCESS

ABSTRACT

The art of opera, which emerged in the West at the end of the 16th century and the beginning of the 17th century, was recognized in the East centuries later. In this study, the development process of the Azerbaijani national opera art is explained by investigating where and as a result of which interactions the opera art was first born in the Turkic World. The aim of the research is to reveal the role of Hacıbeyli in the development of Azerbaijani national opera art by associating the opera works of Uzeyir Hacıbeyli with other opera works composed in terms of nationalism. In the research, a literature review was conducted to obtain data-sources and document analysis technique was used as a method. In this context, the activities of the Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater, the first opera house of the Turkic World, were examined by examining the cultural and artistic activities carried out as a result of interactions with foreign artists and communities in Baku in the early 1900s. Until 1960, the developments in the field of opera were analyzed and detailed information was given about the first mugham opera works composed, the first opera ensembles and vocal interpretation in Azerbaijani opera. The importance of Uzeyir Hacıbeyli's initiatives in the process of composing and performing national opera works in Azerbaijan was emphasized. In this process, a rich opera repertoire in terms of genre diversity was brought to the Turkic World. Composers have struggled to bring their national operas to a modern, universal level by combining the traditional with the contemporary in their works. In this study, this struggle was revealed through the nationalization effort led by the opera works composed by Uzeyir Hacıbeyli in Azerbaijani opera, which was initially dominated by Russian influence, and the path he followed in the development of opera art.

Keywords: Azerbaijan National Opera, Uzeyir Hacıbeyli, Mugham opera.

1.GİRİŞ

Türk Dünyası'nda ilk Türk opera eserlerinin bestelendiği yer Azerbaycan'dır. 1908 yılında Üzeyir Hacıbeyli tarafından bestelenen ve Türk Dünyası'nın ilk opera eseri sayılan *Leyli ve Mecnun* operası

sayesinde Azerbaycan operasının temelleri atılmıştır. Hacıbeyli'nin opera eserlerinin Azerbaycan opera tarihinde üstlendiği görevin ve ulusal bestecilere olan etkisinin ortaya çıkarılması çalışmanın temel araştırma konusudur. Bu kapsamda ilk olarak 20. yüzyılın başlarında Bakü'nün kültür sanat hayatı anlatılmış, ardından Hacıbeyli önderliğinde devrim öncesi bestelenen ilk muğam opera eserlerinin öneminden ve bu operalara gelen eleştirilerden bahsedilmiştir. Devamında Azerbaycan'da kurulan ilk opera toplulukları hakkında detaylı bilgi verilerek, bu topluluklar içindeki grupların vokal yorumculuğu özellikleri bakımından hangi stilde performans sergiledikleri açıklanmıştır. Aynı dönemde üretilen milli opera eserleri dışında sahnelenen yabancı opera eserlerinin bilgilerine de yer verilerek, bu eserlerin devrim sonrası bestelenen milli opera eserlerindeki tür çeşitliliğine olan etkisi anlatılmıştır. Ayrıca Hacıbeyli'nin opera eserlerinin diğer opera eserlerindeki etkisi ve benzer yönleri açıklanmıştır. Yapılan çalışmayla Azerbaycan'da opera sanatının doğmasında iki önemli etkileşimin söz konusu olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bunlardan ilki Azerbaycan operasının kurucusu olan Üzeyir Hacıbeyli'nin eğitim için gittiği yurt dışında opera sanatıyla tanışarak milli opera eserleri bestelemeye başlaması, diğeri ise coğrafi konumu sebebiyle yurt dışından Azerbaycan'a turneye gelen yabancı opera topluluklarının Azerbaycanlı besteciler üzerindeki etkisidir. Başlangıçta Rus etkisinin baskın olduğu Azerbaycan operasında Üzeyir Hacıbeyli'nin bestelediği opera eserleri öncülüğünde ulusallaşma çabası verilerek opera sanatının gelişmesine ışık tutulmuştur.

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmada Türk Dünyası'nda opera sanatının ilk kez nerede, hangi koşullar altında doğduğu ortaya konmuştur. Azerbaycan operasında milli repertuarın oluşturulmasında, Azerbaycan operasının kuruluşundan itibaren geçirdiği tüm süreçler detaylı bir şekilde incelenerek, Üzeyir Hacıbeyli'nin opera yaratımındaki başarısı ön plana çıkarılmıştır. Azerbaycanlı bestecilerin opera eserleri ile Hacıbeyli'nin ulusalcı özellikleri temel alan opera eserleri ilişkilendirilerek, Hacıbeyli'nin Azerbaycan operasının gelişimindeki rolünün ortaya konulması amaçlanmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Azerbaycan topraklarında 20. yüzyılın başından itibaren bestelenen ve icra edilen opera eserleri, Türk Dünyası'nın tarihi ve kültürel zenginliğiyle harmanlandığı için evrensel boyutta özgün nitelik taşımaktadır. Opera sanatının Türk Dünyası'nda ilk kez kendini var etme sürecinde Üzeyir Hacıbeyli'nin etkisi ve Azerbaycan'da bestelenen ilk milli opera eserlerinin incelenmesi literatürde bu alandaki bilgi açığının kapatılması açısından önemlidir.

2. YÖNTEM

Araştırmada veri-kaynak elde etmede literatür taraması yapılarak gerekli kaynaklar tarandıktan sonra yöntem olarak doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Bu aşamada tez, makale, konferans metinleri, gazete yazıları ve çevrimiçi web sayfalarındaki Türkçe ve yabancı kaynaklardan faydalanılmıştır. Ayrıca

veri toplama aşamasında kütüphane çalışması yapılarak Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSÖY)'nin kütüphanesinde bulunan kitaplar incelenmiştir. Elde edilen dokümanlardan toplanan veriler çeşitli ilgili başlıklar altında analiz edilmiştir. Çalışma Azerbaycan'da 1960 yılına kadar geçen süreçte opera alanında kaydedilen gelişmelerle sınırlandırılmıştır.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Bakü'de Opera Sanatıyla İlk Temas ve İlk Opera Binası

Azerbaycan halkı opera sanatını ilk kez 1889 yılının Mayıs ayında, Rus besteci Alexey Nikolay Verstovsky'nin Bakü'de sahnelenen *Askol'dova Mogila* operasıyla tanışmıştır. Bu eser eleştirmenler tarafından olumsuz eleştirilmiş ancak aynı yıl düzenlenen diğer sanat etkinlikleri halkın operaya olan bakış açısını tersine çevirmiştir. 1889 yılının Aralık ayında Tiflis Opera sanatçıları topluluğu (orkestra, bale, koro) Bakü'de 19 günde 19 temsil düzenleyerek halkın sanata olan ilgisini çekmiştir. Aynı şekilde bir yıl sonra, 1890 yılında aralarında Feodor Şalyapin, Nikolay Vladislavoviç ve Sekar Royanski gibi ünlü opera sanatçılarının yer aldığı Tiflis bale topluluğu da Bakü'de gösteriler yaparak büyük beğeni toplar. Bunun üzerine 1900'lerin başından itibaren temsil vermek üzere her yıl Bakü'ye opera toplulukları gelmeye başlar. Böylece bu topluluklar Azerbaycan milli opera sanatının doğuşuna zemin hazırlar (Ahmedzade, 2020, s.1,2). İlham Rəhimli "Azərbaycan Teatr Tarixi" adlı kitabında Bakü'ye gelen toplulukların düzenli olarak temsil vermeye başlama tarihinin ilk opera binasının inşası olan 1911 tarihi olduğunu belirtir:

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında, çeşitli gezici topluluklar Bakü'de opera performansları sergilediler. Ancak bu gösteriler düzenli değildi. 1910 yılında Bakü'de özel bir opera binası inşa edildi. Bina aynı zamanda "Mailov Kardeşler Tiyatrosu" ve "Mailov Tiyatrosu" olarak da adlandırılır. 28 Şubat 1911'de opera binası açıldı. İlk kez, ulusal grubun aktörleri Modest Mussorgsky'nin operası "Boris Godunov"u seslendirdi. (Rəhimli, 2005, s.517)

Yukarıda bahsi geçen özel opera binası, Azeri iş adamı ve hayırsever Hacı Zeynelabidin Tağıyev'in desteğiyle 1910-1911 yılları arasında mimar ve mühendis olan Nikolay Bayev'in Bakü'de inşa ettiği Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu binasıdır. 18 Ekim 1918 tarihinde Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti hükümetinin binayı satın almasının ardından 1920 yılında resmi olarak opera ve bale eserleri burada sahnelenmeye başlar. 1928 yılında binaya Azeri yazar Mirza Fetali Ahundov'un ismi verilir. 1959 yılında opera ve bale tiyatrosunun ismi "Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu" olarak değiştirilir. Bakü'deki müzik kültürü için önemli olan bu bina 1985 yılında bilinmeyen

bir nedenden ötürü yanar. Ardından 3 Ocak 1988 tarihinde tekrar inşa edilerek yeniden kültürel etkinliklere açılır (Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater, 2022).

Görsel 1

Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu (http-1)



Halk sanatçısı ve besteci olan Prof. Azer Rezayev, Azerbaijan International'da yayımlanan "Opera in Azerbaijan" başlıklı yazısında bu binanın yapılış hikâyesinden şöyle bahsetmektedir:

Azerbaycan Devlet Opera ve Balesi Tiyatrosu 1910 yılında inşa edilmiştir. Yapımındaki detaylar entrika ve çekiciliğini arttırmaktadır. Görünüşe göre bir İtalyan diva 1909'da Bakü'ye geldi. Performans gösterebileceği uygun bir opera binası bulunmadığını görünce şaşkına döndü, şarkı söylemeyi reddetti. Hikâyeye göre, 80ler'in ortalarında Manaf Süleymanov tarafından "Bygone Günleri" yazıldı. Mailov adında tanınmış bir petrol baronu ona aşık oldu ve bir yıl sonra dönmesi durumunda kendisine Bakü'de bir opera binası inşa etmeyi teklif etti. Ancak böyle süslü bir bina bir yılda tamamlanabilir miydi? Bakü'de çok sayıda bina inşa eden petrol baronu hayırsever Hacı Zeynelabidin Tağıyev'in şüpheleri vardı. Ve böylece Mailov'a meydan okuyarak onunla yapılamayacağına dair bahse girdi. Mailov terminde başarılı olursa, Tağıyev inşaat maliyetlerinin altına girme sözü verdi. On ay sonra Tağıyev parayı toplamak zorunda kaldı. Opera binası hazır. St. Petersburg İnşaat Mühendisliği Enstitüsü mezunu inşaat mühendisi ve mimar olan N. G. Bayev, binayı Rönesans mimarisi tarzında tasarladı. İnşaat için toplam maliyet 250.000 rubleyi (yaklaşık 30.000 \$) aştı. (Rezayev, 1997, s.70-71)

Görüldüğü üzere, 1910-1911 yılları arasında Bakü'de bir opera binası inşa edilir ancak Azerbaycan topluluklarının bu binada düzenli olarak opera sahnelemeye başlamaları ileriki yıllarda gerçekleşecektir. Bu binada öncelikli olarak Ruslar sahne alır, Azerbaycan toplulukları ise binayı kiralayabildikleri sürece temsil verebilirler. Bu durumu Rəhimli şöyle açıklamaktadır;

Uzun yıllar boyunca bu tiyatrodaki küçük bir topluluk vardı ve ünlü Rus opera solistleri esas partileri oynamaya davet edildi. Operalar sadece Rusça oynandı. Bu binada kiralık olarak Azerbaycan operaları sahneleniyordu. En iyi durumda, bina haftada sadece bir kez Azeri topluluklarına kiralanırdı. (Rehimli, 2005, s.517)

Bu dönemde Bakü'nün Rus İmparatorluğu'nun bir parçası olması nedeniyle Rus sanatçıların kendi dillerinde başrolleri seslendirmesi başlangıçta operada Rusların baskın olduğunu göstermektedir. Bu durum Hacıbeyli'nin bestelediği operalarla ve yerli bestecilerin kendi dillerinde opera yazmaya teşvik edilmesiyle tersine dönmüştür.

3.2. Bestelenen İlk Muğam Operalar (1907-1919)

Ceyhun Hacıbeyli'nin *İrs Miras*'da (2014, s.14-15) yayımlanan "Azerbaycan'ın İlk Operası Nasıl Yarandı" (Azerbaycan'ın İlk Operası Nasıl Yaratıldı) başlıklı yazısında abisi Üzeyir Hacıbeyli ile yer aldıkları ilk tiyatro oyunları ve izledikleri operalardan bahsetmektedir. İki besteci Şuşa Rus Tatar Okulu'nda okurken Abdurehimbey Hagveriyev'in *Dağılan Tifak* piyesinde şarkı söylerler. Üzeyir Hacıbeyli 13 yaşına geldiğinde kardeşiyle birlikte *Mecnun Leyli'nin Mezarı Başında* adlı gösterinin korosunda yer alır. Her iki besteci de bu eserden çok etkilenir. Aynı yazıda Rus ve İtalyan opera topluluklarının Bakü'de verdiği temsillerden özellikle *Romeo ve Juliet*, *Tristan ve İsolde*, *La Traviata* ve *Tosca* operalarından da çok etkilendiklerini belirtmektedir. Bahsedilen bu opera eserlerinin ortak özelliği konularının birbirine benzerlik göstermesi ve aşk temalı olmalarıdır. Üzeyir ve Ceyhun Hacıbeyli bu operalardan cesaret alarak uzun yıllardır hayalini kurdukları opera besteleme işini görev edinirler.

"1907 yılında aklıma şöyle bir fikir geldi. Herhangi bir dram eserinde, bizim makamları okuyan bir solistin ve tasniflerden yararlanılarak koro şeklinde bir grubun eşlik etmesi gerekir" (Seferova, 2016, s.93) diyen Hacıbeyli opera sanatını halka nasıl sevdirebileceğini düşünür ve bunun için musiki dilinin mutlaka milli olması gerektiğine inanır. Bu düşünceden hareketle, halkın yüzyıllardır bildiği ve sevdiği makam sanatını halk müziğinin farklı biçimleriyle birleştirerek kullanır ve ilk örneğini *Leyli ve Mecnun* operasında gösterir.

Leyli ve Mecnun operasının ilk gösterimi 12 Ocak 1908 (modern takvimde 25 Ocak 1908) tarihinde Bakü'de H. Z. Tağıyev Tiyatro salonunda Nicat Tiyatro Topluluğu tarafından gerçekleştirilmiştir. İki besteci, tüm zorluk ve imkansızlıklara rağmen Azerbaycan'ın ilk milli opera eserini sahnelemeyi başarır (Rehimli, 2005, s. 507). Ceyhun Hacıbeyli prömiyer gecesi seyircinin verdiği ilk tepkiyi şu cümlelerle özetlemiştir:

Genellikle tiyatrodaki gürültülü davranan seyirci, hatta alkışlamak cesaretinde bulunmayarak tüm temsil boyunca sustu. Sadece, özellikle duygusal olan seyircilerin gözlerinden akan yaş ve Leyla'nın babasının kızını Mecnun'a vermeyi kesinlikle reddetmesi sahnesinde heyecan görünmekteydi. Alkışlar sadece oyunun sonunda duyuldu, tüm oyun boyunca kendini tutan seyirci, nihayet, bugüne kadar görülmemiş gösteri karşısında haz ve memnuniyet duygusunu ifade etti. İlk Azerbaycan operasının temsili yarı-amatör şekilde böylece başladı ve sona erdi. (Hacıbeyli, 2014, s. 18)

Geniş izleyici kitlesine ulaşan eser büyük beğeni kazanmıştır. Operanın ilk hali 5 perde ve 6 tabloda oluşurken daha sonra kısaltılarak 4 perde ve 6 tablo şekline getirilmiştir. Eserin librettosu Üzeyir ve Ceyhun Hacıbeyli kardeşleri tarafından yazılmıştır (Seferova, 2016, s. 273). Eserin rejisini dönemin ünlü aktörü ve yönetmeni Hüseyin Arablinski yapmış ve orkestra Abdurrahim Makverdiyev tarafından yönetilmiştir. Hacıbeyli ise orkestrada keman çalmıştır. Mecnun rolünü dram aktörü olan Hüseyinkulu Sarabski oynamıştır. Doğu ve özellikle Azerbaycan'da operanın temelini atan bu eser Azerbaycan müziğinin makamsal özelliklerini taşıyan muğam¹ (makam) opera tarzında yazılmış ilk eserdir (Rehimli, 2005, s. 507).

İlk dönemde operanın gösterimi "direksiyon" (*yönelgeç*) esasına kuruluydu. Yönelteçte hangi makamların nerede, kim tarafından ve hangi sözlerle icra edileceği belirtiliyordu. Makam epizotları ne yöneltece ne de partisyona yazılmıştır, makamları muganniler irticalen seslendiriyorlardı. (Seferova, 2016, s.118)

Üzeyir Hacıbeyli kariyerinin başlangıcında Avrupa nota sistemini bilmediği için ilk dönem operalarının gösterimini "direksiyon" esasına göre yapılandırmıştır (Rehimli, 2005, s. 507). Bu yüzden eserin partiyonu yoktur. Yönelgeç sisteminde hangi makamların nerede hangi aktörler tarafından hangi sözlerle icra edileceği yazılmıştır. Fakat bu makamlara nota yazılmamıştır ve bu yüzden partisyona eklenememiştir. Makamlar muganniler tarafından doğaçlama yoluyla söylendiği için her muganni kendi aryasını ezberlediği şekliyle seslendirmiştir. Eserdeki duyguların doğru sahnelenebilmesi için muğam bölümlerinde sınıflandırmalar yapılmıştır (Seferova, 2016, s.118-120). Rehimli bu yaklaşımı şöyle anlatır:

Üzeyir bey Hacıbeyov Leyla ve Mecnun operasını milli muğamlar bazında icra etmiştir. Operadaki olayların psikolojik doğasına, çatışmanın doğasına ve kompo çizgisinin keskin dönüşlerine göre lirik dramatik çizgilerin seçimine uygun olarak "Mahur Hindi", "Çargah", "Segah", "Fars Şikestesı", "Şur", "Bayatı Şiraz", "Rast", "Bayatı Kürd", "Bayatı Kaçar" mugamlarından, "Kabili", "Muhelif" mugam bölümlerinin sınıflandırmalarını kullandı. (Rehimli, 2005, s.514)

Türk Dünyası opera tarihi açısından da bir ilk olma özelliği bulunan bu eserde makam sahneleri, basit opera formlarının yerini almıştır. Bu müziğin özelliklerini ilk araştıran V. Vinogradov, Hacıbeyli'nin yaklaşımının biricikliğini şöyle anlatmıştır:

Folklorun bestekârlık alanında kullanılması konusuna musiki tarihinde bunun dışında başka bir örnek gösteremeyiz. Bu geçit o kadar profesyonelce ve doğal hâliyle yapıldı ki şimdi Azerbaycan opera sanatında amatörlüğün yerini profesyonelliğin ne zamandan beri aldığını belirlemek

¹Şark halklarına ait milli musiki türüdür. Şifahi geleneklere dayalı klasik musiki numunesidir. Muğam Azerbaycan halk musikisinin temelini oluşturur. Azerbaycan musikisinin yedi esas muğamı vardır: "Rast", "Şur", "Segah", "Şüşter", "Çahargah", "Bayatı- Şiraz", "Hümayun". (www.azerbaijans.com)

mümkün değil. Bu hem Hacıbeyli'nin yaratıcılığı hem aktörlerin oyunu hem de tamamen gösteriyle ilgilidir. (Seferova, 2016, s. 90,93)

Üzeyir Hacıbeyli bu operayı bestelerken XVI. yüzyılın ünlü Azerbaycan şairi Muhammed Fuzuli'nin aynı adlı eserinden ilham almıştır. Bu yüzden eserdeki bazı gazeller Fuzuli'nin divanından alınmıştır. Besteci librettoyu hazırlarken Fuzuli'nin manzumesini kısaltmış ve bazı bölümlerin metnini de kendisi tamamlamıştır. Seferova'ya (2016, s. 111-112) göre bestecinin iyi bir dramaturg olması Fuzuli'nin manzumesinin konusunun toplumsal, felsefi ve ahlaki düşünceyi korumasına yardımcı olmuştur. Hacıbeyli operaya koroları da dahil etmiştir. *Leyli ve Mecnun* operası Orta Çağ'ın dini hükümlerine ve feodal-patrik usulünün muhafazakâr geleneklerine meydan okuyan bir eserdir. Opera, devrim öncesinde Azerbaycanlı sanatçılar tarafından Transkafkasya, Orta Asya ve İran'da turneler düzenlemiştir.

Leyli ve Mecnun'un ardından Hacıbeyli'nin devrim öncesi bestelediği opera eserlerine bakıldığında konularının halk destanlarına dayanıyor olması dikkat çekicidir. Eserlerde sadece müziğin değil aynı şekilde librettonun da büyük önem taşıdığını düşünen besteci bu iki unsurun birbiriyle uyum içinde olması gerektiğini şöyle ifade eder:

Opera yaratırken librettonun büyük önemi vardır. Bestekârın librettoyu kavraması önemli şarttır. Eserin esasını teşkil eden yalnız musiki değildir. Bestekâr kendi de librettoyu yazıp yaratarak iştirak etmelidir. Bestekârla libretto yazan arasında ilginin olması oldukça zaruridir. Şayet libretto bestekârı kani etmiyorsa, o, yazarlar, birliğine müracaat etmeli, gösterilmelidir ki, yazılan libretto onun talebine cevap vermiyor ve musikiye uygun gelmiyor. (Turan, 2015, s. 295)

Yukarıda da belirtildiği gibi Hacıbeyli'ye göre besteci libretto yazma yeteneğine de sahip olmalıdır. Bu yüzden devrim öncesi bestelediği operaların librettoları bizzat kendisi tarafından kaleme alınmıştır. 1909 yılında 5 perde olarak bestelediği *Şeyh Senan* operası da aynı adlı halk destanının motifleri üzerine temellendirilmiştir. Eserin ilk gösterimi 30 Kasım ve 13 Aralık 1909 tarihinde Nikitin Kardeşleri Tiyatro-Sirk salonunda, Nicat cemiyeti tarafından yapılmıştır. Temsilde orkestrayı Üzeyir Hacıbeyli yönetmiştir (Rahimli, 2005, s.508).

Hacıbeyli bu eserinde geleneksel opera biçimlerine ilgi uyandırmak için doğaçlamalara yer vermemiştir. Ancak eseri izleyen halk, tanıdık olduğu müzikal doğaçlama yöntemlerini operada göremeyince ve aynı zamanda besteci ve icracıların da teknik kusurları bir araya gelince eser başarısız olur. Hacıbeyli, ilk gösterimden sonra sahneden kaldırılan *Şeyh Senan*'ın notalarını da yırtıp atar. Profesör Ramazan Halilov, Üzeyir Hacıbeyli'ye "Şeyh'i yırttığın zaman üzülmedin mi?" diye sorduğunda, "Operayı kâğıt üzerinde iptal ettim, kafamdan çıkarmadım. Zamanı gelince kullanacağım (Hüseynov, 2010, s.7)" cevabını alır. Ramazan Halilov'aya da belirttiği gibi Hacıbeyli *Koroğlu* operasını yazarken *Şeyh Senan* operasının müzikal malzemelerini tekrar değerlendirmiştir.

Besteci *Şeyh Senan* operasından bir yıl sonra 1910 yılında 4 perde olarak hazırladığı *Rüstem ve Söhrab* operasını bestelemiştir. Operanın librettosunu Abdülkasim Firdevsi'nin *Şehname* eserinden esinlenerek hazırlamıştır. Opera ilk kez 12 Kasım 1910 tarihinde Bakü'de H. Z. Tağıyev Tiyatro Salonu'nda Nicat

Topluluğu tarafından sahnelenmiştir. Orkestrayı Üzeyir Hacıbeyli'nin yönettiği eserin rejisörlüğünü H. Sarabski yapmıştır. Besteci eserin ikinci versiyonunu 6 Mart 1925'te gösterime sunmuştur. Bu temsilde Rast, Şur, Çargah, Semayı Şems, Rahab, Bayatı Kürd, Qacar, Şüşter, Şikesteyi-fars muğamlarına yer verilmiştir. Eserdeki gergin psikolojik durumları yansıtan sahnelerde Mensuriye, Irak, Mukhalif bölümlerini kullanmıştır (Rəhimli, 2005, s.508-509).

Yazdığı operalarda toplumsal sorunları sahneye taşıyarak gündeme getiren Hacıbeyli, bu eleştirel tutumunu operetlerinde de sürdürmüştür. Ancak kaleme aldığı operetlerde işlenen toplumsal problemleri satirik bir dille eleştirmeyi tercih etmiştir. Böylece müzikal komedi türünün kurucusu da olmuştur. Yukarıda da bahsedildiği gibi Hacıbeyli, devrim öncesi yazdığı operetlerle dönemin toplumsal sorunlarına mizah yoluyla dikkat çekmiş, operet yazma gerekçelerini aşağıdaki gibi açıklamıştır:

Musikinin gücüne olan inancım, musiki vasıtasıyla toplumsal ve yaşamdaki eksiklikleri ve kusurları giderme hevesim, musikide Azerbaycan aydınlarının ilerleyici güçlerinin tembellek ve medeniyetsizliğe karşı mücadelelerini yansıtmaya çabası, beni müzikal komedi türü olan opereti yazmaya yöneltti. (Seferova, 2016, s.129)

Bu hedefle, 1909 yılında bestelediği ilk opereti olan *Er ve Avrat*, 24 Mayıs 1910 tarihinde sahnelenmiştir. Hemen ardından, *O Olmasın Bu Olsun* opereti 12 Eylül 1911 tarihinde ve *Arşın Mal Alan* opereti 25 Ekim 1913 tarihinde ilk kez sahnelenmiştir (Rəhimli, 2005, s. 514-515).

Azerbaycan muğam ve folkloruna dayanarak yazdığı eserlerin halk tarafından çok beğenilmesi diğer bestecilere de ilham ve cesaret kaynağı olmuştur. Bu sayede, Azerbaycanlı besteciler milli opera sanatına yeni eserler kazandırma çabasına girmişlerdir. Örneğin, Hacıbeyli'nin sahnelenen ilk üç muğam operasından sonra, Celal Yusufzade, metni Mirza Celal Yusufzade'ye ait *Hüsrev ve Şirin* şiirine dayanan *Ferhat ve Şirin* operasını besteler. Opera 6 Mart 1911 tarihinde sahnelenir. Alexandr Oqenezasvili eserdeki direksiyon yöntemini hazırlamıştır. Ancak eser, müzik ve metin düzenlemesindeki ciddi hatalardan dolayı opera repertuarında uzun süre tutulmamıştır. Yaklaşık beş yıl sonra eserin müziği yeniden düzenlenmiş ve eser farklı rejilerle sahnelenmiş ancak beklenen başarıyı elde edememiştir (Rəhimli, 2005, s.509).

Bu dönemde muğam stilde opera bestelemeye devam eden Hacıbeyli, Azerbaycan milli operasının kurucusu olmuştur. 1912 yılında 4 perde ve 6 tablodan oluşan *Şah Abbas ve Hurşit Banu* operasını yazan besteci, eserin kaynağını yine halk destanlarından almıştır. İlk sahnelenişi 10 Mart 1912 tarihinde Bakü'de Nikitin Kardeşler Tiyatro-Sirk salonunda gerçekleşmiştir. Müslüm Magomayev orkestrayı yönetirken, rejisör Hüseyin Arablinski eseri sahneye taşımıştır (Rəhimli, 2005, s.509).

Hacıbeyli 1912 yılında librettosu aynı adlı halk destanı üzerine yazılan *Aslı ve Kerem* operasını bestelemiştir. 4 perde ve 6 tablodan oluşan eser 18 Mayıs 1912 tarihinde Bakü'de Mailov Kardeşler Tiyatro salonunda sahnelenmiştir. Eserin rejisörlüğünü Hüseyin Arablinski yaparken, orkestra şefliğini Müslüm Magomayev yapmıştır (Rəhimli, 2005, s.509-510). Operanın en karmaşık partileri Şahnaz,

Segâh, Bayatı Şiraz, Rast ve Şur muğamları üzerine yazılmıştır. Eser günümüzde de Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu'nda sahnelenmektedir.

Hacıbeyli'nin her eseri seyirci karşısına çıkmamıştır. Örneğin, besteci 1915 yılında *Harun ve Leyla* adında başka bir muğam opera daha bestelemiştir. Devrim öncesi bestelediği son eser olan bu opera sahnelenmemiştir. Librettosu, Arap destanı motifleri üzerine yazılan eser 5 perdeden oluşmaktadır. Benzer biçimde 1945 yılında bestelenmeye başlayan ve tamamlanmayan *Firuze* adlı operası da hiç sahnelenmemiştir (Seferova, 2016, s. 273,274).

Hacıbeyli dışında opera besteleyen bazı bestecilerin eserleri de ne yazık ki seyirci karşısına çıkmamıştır. Örneğin, 1915 yılında yazılan Rıza Zeki Latifbeyov'un *Nigar ve Neman* ve Hüseyinkulu Sarabski'nin *Seyfelmülk* adlı muğam operaları sahnelenmemiştir. Diğer yandan 1914 yılında Meşedi Cemil Emirov'un aynı ismi taşıyan *Seyfelmülk* operası sahnelenmiştir. Bu eserlerin ardından 1915 yılında Zülfügâr Hacıbeyli halk destanına dayanan *Aşık Garip* operasını tamamlar. Eser 13 Mayıs 1916 tarihinde ilk kez sahnelenir. Takip eden yıl 1916'da, librettosu Hacıbaba Şerifov, müzikleri ise David Slavinski'ye ait *Mehr ve Mah* operası sahnelenmiştir. Son yazılan muğam operası, Müslüm Magomayev'in *Şah İsmail* operası ise 7 Mart 1919 tarihinde sahnelenmiştir (Rəhimli, 2005, s.510-511). Yukarıda detaylı şekilde anlatılan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde muğam stilde bestelenmiş olan opera eserleri aşağıdaki tabloda sıralanmıştır:

Tablo 1

1907-1919 Yılları Arasında Azerbaycan'da Bestelenen İlk Muğam Opera Eserleri

Operanın Adı	Besteci	İlk Temsil	Bestelenme Tarihi
<i>Leyli ve Mecnun</i>	Ü. Hacıbeyli	12 Ocak 1908	1907
<i>Şeyh Senan</i>	Ü. Hacıbeyli	30 Kasım 1909	1909
<i>Rüstem ve Söhrab</i>	Ü. Hacıbeyli	12 Kasım 1910	1910
<i>Ferhat ve Şirin</i>	Mirza Celal Yusufzade	6 Mart 1911	1910
<i>Şah Abbas ve Hurşit Banu</i>	Ü. Hacıbeyli	10 Mart 1912	1911
<i>Aslı ve Kerem</i>	Ü. Hacıbeyli	18 Mayıs 1912	1912
<i>Seyfelmülk</i>	Meşedi Cemil Emirov	1914	1914
<i>Harun ve Leyla</i>	Ü. Hacıbeyli	Sahnelenmemiştir	1915
<i>Nigar ve Neman</i>	Rıza Zeki Latifbeyov	Sahnelenmemiştir	1915
<i>Seyfelmülk</i>	Hüseyinkulu Sarabski	Sahnelenmemiştir	1915
<i>Mehr ve Mah</i>	Müzik: David Slavinski	1916	
<i>Âşık Garip</i>	Zülfügâr Hacıbeyli	13 Mayıs 1916	1915
<i>Şah İsmail</i>	Müslüm Magomayev	7 Mart 1919	1915-1919

Görüldüğü gibi 1908 yılında Türk Dünyası'nın ilk opera eserinin sahnelenmesinin ardından 12 yıl boyunca muğam eserlerin temsilleri kesintisiz bir biçimde sürdürülmüştür. Azerbaycan halkının opera sanatına olan ilgisi bu zengin sanat ortamında artarak devam etmiş, seyircinin ilgi, beğeni ve talebi operaya ilgi duyan bestecileri daha fazla eser üretmeye teşvik etmiştir. Seyirciden ve bu canlı sanat yaşamından ilham alan sanatçılar, içinde yaşadıkları zengin kültür ve sanat ortamının da etkisiyle muğam eserlerin yanı sıra batılı anlayışta da opera eserleri bestelemeye başlamıştır.

3.3. Kurulan İlk Opera Toplulukları ve Vokal Yorumculuğu

Yirminci yüzyılda Azerbaycan seyircisinde opera sanatına karşı başlayan yoğun ilgi sebebiyle bu dönem için zengin denilebilecek bir opera, operet repertuarı oluşturulmuştur. Bu da beraberinde opera eserlerini icra edecek yerli sanatçı ve sanatçı topluluklarına olan ihtiyacı doğurmuştur. Ancak sözü geçen dönemde opera icra edecek yeterlilikte insan kaynağı olmadığından, bu eksiklik tiyatro oyuncularını ve hali hazırda tiyatro toplulukları ile giderilmeye çalışılmıştır. Bu nedenle, Üzeyir Hacıbeyli'nin *Leyli ve Mecnun*, *Şeyh Senan*, *Rüstem ve Söhrab* operalarının yanı sıra, Zülfügar Hacıbeyli'nin eserleri Nicat Tiyatro Topluluğu tarafından icra edilir. Üzeyir Hacıbeyli'nin kardeşi Ceyhun Hacıbeyli *Leyli ve Mecnun*'un ilk kez sahnelenmesi için çalışma yaptıkları dönemde Nicat eğitim toplumu içinde yer alan aydın kişilerin kendilerine olan desteğinden şöyle bahsetmektedir:

...Azerbaycan sahnese ilk milli operayı getirme girişimimiz, "Nicat" eğitim toplumu etrafında bazı ilerici unsurların (Abdurahimbey Hagverdiyev) ilgi ve sempatisini çekmekteydi. Bazı üyeler, bizim girişimimizin ciddiyetinden emin olarak, ilk ulusal operanın kaderi ile daha yakından ilgilenmeye başladılar. Bu kurumun yöneticilerinden, etkinliği ve zenginliği ile bilinen Aşurbeyovlar ailesi temsilcilerinden biri olan İsabey Aşurbeyov bizim girişimimizde aktif rol oynamaktaydı. İsabey Aşurbeyov aynı zamanda, Azerbaycan-Türk gazeteci ve politikacı (daha sonra Türkiye Büyük Millet Meclisi milletvekili) Ahmet bey Ağaoğlu'nun editörlüğünde yayınlanan "İrşad" gazetesini finanse eden hayırsever iş adamı idi. (Hacıbeyli, 2014, s. 18)

1906 yılında faaliyete başlayan Nicat tiyatro topluluğu ile yapılan anlaşma gereği topluluk yukarıda sıralanan operaların temsilini sürdürür. Ancak, Nicat tiyatro topluluğunun sanatçılarının bu eserlerin temsil haklarını tamamen kendi ellerinde tutmak istemesi sonucu anlaşma bozulur. Besteciler, eserlerini icra etme ve telif ücretlerini ödeme konusunda sözleşme şartlarını ihlal eden Nicat topluluğu ile defalarca mahkemelik olur (Rəhimli, 2005, s.130).

Opera alanında insan kaynağı problemini çözmek için başka girişimlerde de bulunulur. Örneğin, Hüseyinkulu Sarabski, tiyatro toplulukları yerine bağımsız çalışan opera sanatçıları bir araya getirerek bağımsız opera sanatçılarından oluşan bir topluluk kurmak için çalışmalarda bulunur. Önceleri böyle bir topluluğu kurmayı başaran Sarabski'nin bu çabaları maalesef kısa soluklu olur ve topluluk bir süre sonra dağılır (Rəhimli, 2005, s.106). Bestecilerin opera temsilleri için topluluk arayışları sürerken, 1912 ve 1917 yılları arasında Sefa Kültür ve Eğitim Cemiyeti'nin tiyatro topluluğu da operalar sahneleyerek Bakü'deki opera hayatına katkı sağlamayı sürdürmüştür. Benzer arayış içindeki Üzeyir Hacıbeyli ise

kardeşi Zülfügar Hacıbeyli ile birlikte 1916 yılından itibaren Bakü'de ağırlıklı olarak opera ve operetler icra etmek üzere "Zülfügar Bey ve Üzeyir Hacıbeyli kardeşlerin idaresi" isimli bir topluluk kurmayı başarır (Rəhimli, 2005, s.508, 516). Aynı zamanda topluluğun baş rejisörlüğünü de sürdüren Ü. Hacıbeyli, düzenli drama ve komedi gösterileri hazırlamış, bu eserlerin rejisörlüğünü üstlenmiş ve Azerbaycan'daki gösterilerin yanı sıra yurt dışına turneye de gitmiştir. Güllü İsmayılova, *Üzeyir Hacıbeyli'nin Cumhuriyet Dönemi'ndeki Faaliyetleri* çalışmasında Hacıbeyli Kardeşler topluluğunun yoğun çalışmalarını şöyle tarif eder:

Bu dönemde Bakü'de oluşturulan "Hacıbeyli kardeşleri" truppası tanınmış sanatçıları bir araya toplayarak, haftada üç gün sırayla dram, komedi, opera ve operet gösterileri sergilemektedir. Bu dönemde Ü. Hacıbeyli'nin yönetimindeki truppa İran'a sanat turuna çıkıyor, büyük zorluklara rağmen, Reşt ve Enzeli şehirlerinde tiyatro gösterileri düzenlenir. 1918 yılında Azerbaycan sanatçılarının Tiflis'teki truppası ise Türkiye'ye sanat turuna gidiyor, sadece İstanbul'da onların tur seferleri üç ay sürüyor ve Türklerin ruhunu okşayan gösteriler sergileniyor. (İsmayılova, 2019, s.137)

İsmayılova'nın yukarıda belirttiği turne programı göz önüne alındığında, Orta Asya'da Taşkent, Semerkant, Aşkabat, Buhara, Merv, Volkaboyu'nda Hacitarhan, Orenburg'u içine alan, Türkiye'de İstanbul, Trabzon, Sarıkamış ve İran'da Tahran, Enzeli, Tebriz, Kafkaslarda Tiflis, Erivan, Batum, Akmesit (Şimdiki Simferopol) kadar uzanan bu geniş coğrafyada, ilk opera temsillerini Azerbaycan'dan gelen tiyatro gruplarının yaptığını vurgulamak doğru olacaktır.

1914-1918 yılları arasında I. Dünya Savaşı'nın çıkmasının ardından Rusya'da gerçekleşen Sosyalist Devrim'in etkileri Azerbaycan topraklarında da hissedilmiştir. Azerbaycan'daki zengin sanat ve kültür yaşamının seyri 1920 yılının Haziran ayında başlayan Sovyet hakimiyeti ile değişir. Önce, Bakü'deki bütün tiyatroların Ruslaştırılması çalışmaları başlar. Örneğin, operada çalışan topluluğun adı "Rus Operası" olarak değiştirilirken sanatçı sayısı da artırılır. Bu topluluğun ismi bazı afişlerde Devlet Opera ve Müzikal Komedi Tiyatrosu (Yönetmen Pavel Amiraço) olarak belirtilir (Rəhimli, 2005, s.518). 1919 yılının Mayıs ayından itibaren 1925 yılının Ağustos ayına kadar opera temsilleri Akademik Milli Dram Tiyatrosu'nda (AMDT) perde açmaya devam eder. Ancak, 1925 yılının Mayıs ayından sonra yeni tiyatro sezonuna girildiğinde, opera toplulukları AMDT'den ayrılarak "Rus Operası" olarak adlandırılan tiyatro ile birleştirilir. Neyse ki, afişlerde "Türk Operası" olarak gösterilen bu yeni topluluk daha sonra Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu olarak adlandırılır. Bu topluluk tarafından, 1925-1935 yılları arasında ayda üç dört defa muğam operaları sahnelenmiştir (Rəhimli, 2005, s. 506-511).

Operaların ilk şarkıcıları arasında Bülbül, Şevket Memmedova, Hüseynkulu Sarabski, Hüseynağa Hacıbababeyov ve Memmedağı Bağırov yer almaktadır. Daha sonradan bu sanatçıları; Sona Hacıyeva, Khurshud ve Surayya Hajar, Hagigat Rezayeva ve Sona Mustafayeva gibi diğer sanatçılar izlemiştir. Azerbaycan Opera Tiyatrosu'ndaki performans grupları arasında önemli farklar bulunmaktadır. Azer Rezayev "Opera in Azerbaijan" başlıklı makalesinde Azerbaycan'daki vokal yorumculuğu hakkında şu bilgileri vermiştir:

İtalya, İngiltere, Amerika, Almanya, Fransa ve diğer ülkelerin opera kolektifleri genellikle sadece bir topluluktan oluşur, yani tüm operalar o ulusun ana dilinde veya bestecilerin ana dillerinde sahnelenir. Aynı vokalistler hepsini yerine getirir. Diğer ülkelerde, opera kolektifleri iki ana gruptan oluşur; ana dil operalarında performans gösterenler ve Batı klasiklerinin dillerinde şarkı söyleyenler. Fakat Azerbaycan'da üç grup vardır. İlk grup, solistlerin Azeri dilinde şarkı söylediği mugam sanatçılarından oluşur. İkinci grup Azerbaycan bestecilerinin Azeri dilinde yazdıkları klasik operaları icra eden solistlerden oluşur. Rus topluluğu olarak bilinen üçüncü grup ise Avrupa klasik operalarını ve Rus bestecilerin operalarını icra eden solistlerden oluşur. Sovyet döneminde, Avrupa klasiklerinin çoğu Rusça'ya çevrildi; bu nedenle, bu operaların birçoğu, operaların yazıldığı orijinal diller yerine Rusça, Almanca, Fransızca ve İtalyanca olarak sahneleniyor. Bu üç gruba ek olarak, Azerbaycan'ın opera kolektifini oluşturan tek bir koro ve orkestrası da vardır. Azerbaycan Opera ve Bale Tiyatro topluluğu genellikle eski Sovyetler Birliği'ni gezdi. 1941'de İran'da konserler verdiler ve daha sonra Fransa, Fas ve çeşitli Asya ülkelerinde yer almaya başladılar. (Rezayev, 1997, s.70-71)

Opera besteciliği sürecinde hem muğam hem de klasik formda opera yazan Hacıbeyli, Azerbaycan'a özgün bir opera yaratma çabasında olduğu için onun ilk operalarını muğam sanatçıları icra etmiştir.

3.4. Muğam Operalara Yapılan Eleştiriler

Azerbaycan'da milli opera eserlerinin bestelenmesi, sahnelenmesi ve gösteri sayılarının artmasıyla birlikte opera sanatı ile ilgili tartışmalar ve eleştiri yazma kültürü de gelişmeye başlamıştır. Özellikle yayıncı Esat Mehmetov Ehliyev ve Hacıbeyli arasında yaşanan fikir ayrılığı yazdıkları makalelerde birbirlerine verdikleri cevapla entelektüeller, sanatçılar ve uzmanlar tarafından basında yakından takip edilen bir sanatsal tartışma haline gelmiştir. Ehliyev'in Kaspi gazetesinde 27 Ekim 1917'de yayınlanan "Sahnenin Eğitim Açısından Önemi" başlıklı makalesinde müzikal performansların ifade aracı olarak müziği temel aldığı için opera ve opereti ikinci hatta üçüncü sahne eseri olarak değerlendirmiştir. Dramın gelişimine olumlu yaklaşırken opera ve operetler konusunda zıt fikirdedir. Ehliyev'in bu tutumuna cevaben Hacıbeyli "Sahnenin Eğitimdeki Önemi Hakkında" ve "Opera ve Dramın Eğitici Önemi Hakkında" başlıklı makalelerini yayımlar (Turan, 2015, s. 215-221).

... Tiyatro, kamusal yaşamın bir aynası ve aynı zamanda bir sanat tapınağıysa, o zaman tiyatrodaki sunulan şey, hayatımızın yalnızca bir etik yönünü değil, aynı zamanda insan doğasında var olan estetik duyguları da geliştirmelidir. Her bir sahne eserinde ahlaki unsurun yanı sıra, sanatsal bir unsur olmalıdır; müzik eserlerinde sanatsal unsur; müzikte ifadesini bulur, dramatik eserlerde ise şiirde ve edebiyatta; sahne sanatının bu veya diğer alanlarının seyirciler için önemi budur. (Qafarova, 2017, s.26)

Yazdığı makalelerde Ehliyev'in fikirlerini çürüten besteci opera sanatını eğlence olarak görenlere gönderme yaparak:

Her sahne eseri bir fikir, bir ahlak içerir ve onu sanatsal bir şekilde ifade ederse - bu ister müzik eseri, isterse de şiirsel sanat eseri olsun - o iyidir. Bu nitelikleri karşılamayan eser ise - bu, opera, drama, operet, komedi olabilir - kötüdür. Ampirik olarak belirlenmiş iyi eserlerin form ve türlerinin çeşitliliği, insanların zihinsel ve ruhsal gelişimine gerekli canlılığı getirir. (Qafarova, 2017, s.26)

İfadelerinde bulunan Hacıbeyli, sanatın anlatım aracından ziyade anlatım biçimine odaklanmıştır. Anlatım aracı ister müzik ister şiir olsun asıl olan estetik ve sanatsal ifade gücüdür. Yani sanatsal ifadesi güçlü olan tüm sanat biçimleri seyircinin zihinsel ve ruhsal gelişimine katkı sağlayacaktır.

20. yüzyılda Azerbaycan müziği yükseliş dönemine girerken birçok gazetede devrim öncesi muğam tarzda yazılan opera ve operetler hakkında çıkan olumsuz eleştiri ve tartışmalar devam etmiştir. Azerbaycan'da operanın gelişim sürecindeki en büyük sancılardan biri operanın daha fazla 'Avrupalılaştırılması' gerektiği üzerine sürdürülen tartışmalardır. Bu tartışmalarda Azerbaycan'da operanın gelişmesi yönünde atılan adımlara çok ağır eleştiriler getirilmiştir. Dönemin hem fiziki hem de yetişmiş insan kaynağı konusundaki eksiklikleri görmezden gelinerek Azerbaycan musikisinin Batı enstrümanlarıyla icra edilmesi yönünde baskı oluşturulmuştur. Bu baskıların nedenlerini araştırmacılar farklı gerekçelerle açıklamaya çalışmışlardır. Örneğin, müzikolog Prof. Dr. Zemfira Seferova basında büyük yer tutan bu adaletsiz eleştirilerin nedenini, opera icra eden toplulukların o dönemde henüz profesyonel kadrolarının olmayışına bağlamıştır:

Devrim öncesi operalar ne konu ne musiki ve ne de bestekârın teknik becerileri açısından taleplere karşılık veremiyordu. Özellikle bu yıllarda devrim öncesi operalar ve müzikal komediler çok düşük seviyede gösterime giriyordu. Profesyonel kadrolar, solistler ve şefler yoktu. Bu nedenle opera tiyatrosuna yönelik suçlamalar adaleti yansıtmıyordu. Suçlayanlara göre eski operalar Azerbaycan'da müzikal sahne sanatının gelişmesine engel oluyordu. Ancak bu eleştirinin olumlu yönleriyle birlikte programda boş sözler de duyulmuyor değildi. Onların iddiasına göre devrim öncesi operaların genellikle bir önem arz etmediğini iddia ediyorlardı. Onlar bizim musiki tarihimize herhangi bir katkı sağlamamışlardı ve bu nedenle onlardan kurtulmak gerekiyordu. (Seferova, 2016, s.34)

Yine Seferova (2016) 'ya göre bu eserler sayesinde doğu ve batı müziğinin birleştirilerek polifonik müziği oluşturması dışında, toplumsal ve siyasi açıdan üstlendiği görev de büyük önem arz etmektedir:

Hacıbeyli, ilk operaların ortaya çıkmasıyla müzikal sahne sanatında amatörlüğün ortadan kalktığını bunun yerine profesyonelliğin geldiğini belirtir. Operalar, yetenekli ifacıların ortaya çıkmasında önemli rol oynamıştır. Operanın ortaya çıkması dolaylı olarak dram tiyatrosunun gelişimi için bir çığır açmıştır. Şu ana kadar sadece düğünlerde ve çeşitli bayramlarda halk tarafından icra edilen musikinin önemi ve kıymeti daha da artmıştı. Musiki ilk defa profesyonelce bir sahnede kendisine yer bularak millî sanatın bağımsız bir türü hâline gelmişti. Musiki ile söz ve musiki ile edebî metin arasındaki ilişki belli bir çerçeveye oturtulmuştu. Nihayet devrim öncesi

operaların en önemli görsel önemi, Azerbaycan musikisinin notaya dayalı gelişimi yolundaki ilk adım olarak kabul ediliyordu yani müzikal tiyatronun temelini oluşturuyordu. Operanın ortaya çıkması ile musiki medeniyetinin birçok sorunu çözüldü: Doğu musikisinin Avrupa enstrümanlarıyla icra edilmesi, Doğu musikisinin Avrupa harmonisiyle uygulanması, musikimizin polifonikleştirilmesi, metroritmik özelliklerin belirlenmesi ve makamların nota yazılışı vb. Operaların musiki ve görsel başarıların dışında toplumsal-siyasi olaylarda da önemli rolleri vardı. İlk önce operalar, fanatizm ve cehalete karşı mücadele ettikleri için önem arz ediyorlardı. (s.41-42)

Azerbaycan musikisinin Batılılaşması yönündeki eleştirilere en rasyonel yanıtlardan birini yine Üzeyir Hacıbeyli vermiştir. Opera ve operetler sayesinde opera sanatının olgunlaşp gelişmesi gerektiğini savunurken;

Öncelikle bu operalar şebeklik hâlden çıkarılıp Avrupa opera şekline yakınlştırılmalıdır. Bu nedenle okunan destgâh makamındaki parçalar 'arya' formuna getirilmelidir. İkinci olarak tarın görevi orkestraya devredilmelidir. Tar ise orkestra içinde gerekli olan yerde halk musiki enstrümanı olarak etkili efektler verebilir. Bu yöntemle bizim operamız görselliği değiştirerek şebeklikten çıkar ve Avrupa opera formuna bürünür. Aslında içerik ve musiki bakımından Azerbaycan Türk ve Doğu operası kendi varlığını korur. (Hacıbeyli, 1965, s. 245)

Azerbaycan Türk operasının kendi varlığını koruması gerektiğini her defasında savunur. Bunun için yeni opera eserlerinde Azerbaycan müzik sistemlerinin Avrupa müzik sistemine uyarlanarak bestelenmesi gerektiğini düşünmektedir. Bunu yaparken Azerbaycan musikisinin milli özelliklerinin korunması gerektiğini de özellikle vurgulamıştır. Bestecinin Avrupa stiline yönelmesinin nedenlerinden biri de o dönemde sahnelenen yabancı opera eserlerinin büyük beğeni kazanması ve sanatsal değerlerinin de yüksek olmasıdır.

3.5. Sahnelenen İlk Yabancı Opera Eserleri

1920'den sonra Giuseppe Verdi, Georges Bizet, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini, Mikhail Glinka, Pyotr Ilyich Tchaikovsky ve Modest Mussorgsky gibi Batı ve Rus klasikleri Bakü'de sahnelenmeye başlar (Rəhimli, 2005, s.518-519). Genellikle bu eserlerin baş rollerini Sovyetler Birliği'nin farklı bölgelerinden gelen Rus sanatçılar seslendirmiştir. Rəhimli bunun nedenini yetişmiş insan kaynağı olmaması ile gerekçelendirir: "Tiyatronun kendisinin küçük bir topluluğu vardı. Ancak bu toplulukta özellikle mezzosoprano, bariton ve lirik tenor seslere sahip deneyimli solist sayısı çok azdı (Rəhimli, 2005, s.519)" bu nedenle operadaki solistler genellikle yabancı sanatçılardı. Yurt dışından gelen toplulukların gösterilerinin yanı sıra Milli Dram Tiyatrosu Üzeyir Hacıbeyli'nin çabalarıyla ara vermeden muğam eserler sahnelemeye devam etmiştir: "Aslı ve Kerem', 'Leyla ve Mecnun', 'Şah Abbas ve Hurşid Banu', 'Rüstem ve Söhrab', Zülfügar Hacıbeyli'nin 'Aşık Garib', Müslüm Magomayev'in 'Şah İsmail' eserlerini repertuarında tutuyordu (Rəhimli, 2005, s.518)". Hacıbeyli'nin Azerbaycan operalarını seyirciyle buluşturma çabalarına karşın Opera Tiyatrosu Azerbaycan operası sahnelememekte ısrar etmiştir.

Bunun yerine 1921-1925 yılları arasında dünya klasikleri ve çağdaş bestecilerden seçme eserleri sahnelemiştir:

Opera tiyatrosu ise hala Azerbaycan operalarını oynamıyordu. 1921-1925 yıllarında tiyatro dünya klasiklerinden ve çağdaş bestekarların eserlerinden Charles Gounod'nun "Romeo ve Juliet" Mikhail Glinka'nın "Ivan Susanin", "Polşa bal reqsi", Ruggero Leoncavallo'nun "Mezhekeçiler", Jacques Offenbach "Hoffmann'ın Masalları", Alexander Borodin'in "Prens İgor", Pyotr Ilyich Tchaikovsky'nin "İolanta", Formental Cak Qolevin'in "Kardinalın qızı", Wilhelm Wagner'in "Loenqrin" ve "Tanheyzer", Giacomo Meyerbeer "Quçenotlar", Giacomo Puccini'nin "Tosca", Léo Delibes'in "Lakme" operalarını oynadı. (Rəhimli, 2005, s.518-519)

1925 yılından başlayarak takip eden 12 yıl boyunca Rus Opera Topluluğu halihazırda repertuvarında bulunan eserleri yeni rejilerle tekrar sahnelemeye devam ederken, aşağıdaki eserlerle repertuvarını zenginleştirmiştir:

Giacomo Puccini'nin "Madame Butterfly" ve "Garblı Kız", Giuseppe Verdi'nin "Rigoletto", Şarl Luis Ambruz Tomas'ın "Hamlet", Eduard Nápravnik'in "Dubrovsky", Georges Bizet'nin "İnci Avcıları", Arrigo Boito'nun "Mefistofele", Daniel François Auber'in "Fra Diavolo", Wolfgang Amadeus Mozart'ın "Figaro'nun Dügünü", Alexandr Darkomijski'nin "Su Perisi", Nikolai Rimsky Korsakov'un "Altın Horoz", "Çar'ın Gelini", Alexander Yurasovski'nin "Trilbi". (Rəhimli, 2005, s.518-519)

Azerbaycan'da opera sanatı tüm çeşitliliği ve zenginliğiyle seyircisiyle buluşurken Hacıbeyli'nin, özellikle 1925 yılında Azerbaycan opera topluluğunu da bünyesine katan yeni Rus Opera Topluluğu'nun seslendirdiği, yabancı opera eserlerinin neredeyse tamamını izlemiş olma ihtimali yüksektir. Bu eserler besteciye yol göstererek, ilgisini batı müziğine yöneltmesini sağlamış olmalıdır ki, batı formlarında beste yapabilmek için klasik batı müziğini öğrenmeye başlamıştır. Böylece muğam operalarından farklı olarak, 1937 yılında klasik batı müziği stiline uygun *Köroğlu* operasını bestelemiştir.

3.6. Devrim Sonrası 1960 Yılına Kadar Bestelenen Milli Operalar ve *Köroğlu* Operasının Etkisi

Opera alanındaki en büyük gelişme *Şahsenem*, *Nergiz* ve *Köroğlu* eserleri sayesinde olmuştur. *Nergiz* ve *Köroğlu* 1930'larda büyük başarı yakalayan iki operadır. Eserlerde genellikle modern temalar ve tarihi geçmişi yansıtan konuların seçildiği bu dönemde edebiyat dışında sanatın diğer alanlarında da yeni gelişmeler yaşanmıştır.

Devrim sonrası Alman asıllı Rus besteci Reinhold Glière, Kafkasya'nın halk şarkılarına olan hayranlığı nedeniyle klasik Avrupa opera stilinde bir eser yazması için Bakü'ye davet edilir. Bu girişim sonucunda 1924 yılında, konusu Azerbaycan destanı *Aşık Garib'e* dayanan ve librettosu ünlü dramaturg Cafer Cabbarlı'ya ait *Şahsenem* operası bestelenir. Hacıbeyli yabancı bestecilerin Azerbaycan opera kültürüne yaptığı katkıyı *Şahsenem* operası üzerinden şöyle belirtmiştir: "1924 yılında "Şahsenem" operasını yazan besteci R. M. Glier'in tecrübesi, Azerbaycan müziğinin senfoniye yaklaşmasında,

Azerbaycan müzikal temalarına dayalı karmaşık formlar oluşturmada önemli rol oynamıştır (Qafarova, 2017, s. 29)". Hacıbeyli 1927 yılında ilk kez sahnelenen bu eser için daha da ileri giderek "Glier'in ustalıklı bestelediği eser, yeni Azerbaycan opera kültürünün temellerini attı (Məhərrəmov, 2019, s.7)." yorumunda bulunmuştur. Azerbaycan melodilerinin de yer aldığı *Şahsenem* operasının kastının tamamı Azerbaycanlı sanatçılardan oluşturulmuştur (Rəhimli, 2005, s.520).

Şahsenem operası yabancı bir besteci tarafından ilk kez Azerbaycan Türk edebiyatının teması ve müziğinin Batı müziği ile harmanlanarak hazırlanmış olması nedeniyle Azerbaycan opera tarihinde önemli bir yere sahiptir. Eser, Azerbaycan bestecilerinin müzikal yaklaşımlarına farklı bir bakış açısı katmıştır. Hacıbeyli bu tür iş birliklerinin Azerbaycan operasının gelişimine, inşasına büyük katkıları olduğunu belirtirken, bu etkileşim sayesinde Azerbaycan operasında, Sovyet opera stiline gelişiğine vurgu yapmıştır: "Ulusal cumhuriyetlerin bestecileri tarafından operanın dikkatli ve ciddi bir şekilde incelenmesi ve bunun sonucunda kazanılan yaratıcı deneyim alışverişi, Sovyet opera stiline gelişmesinde önemli bir rol oynamalıdır (Qafarova, 2017, s.30)".

Şahsenem operasının sahnelenmesinden sonra Azerbaycan opera topluluğu 1935 yılının sonunda, konusunu modern köy hayatından alan ve romantik aşk operası türünde yazılan *Nergiz* operasını sahnelemiştir. *Nergiz* operası modern üslupta yazılmış devrimci bir opera eseridir. Müslüm Magomayev tarafından Avrupa stiline yazılan eser, Milli Dram Tiyatrosu'nun baş rejisörü Alexander Tuganov tarafından yönetilmiştir (Rəhimli, 2005, s.520-521).

Azerbaycan milli opera sanatı zenginleşmeye ve gelişmeye devam ederken, Habib İsmailov, Azerbaycan halkının milli azatlık mücadelesi ile ilgili âşık destanlarındaki motiflere dayanan bir opera yazması için Hacıbeyli'yi teşvik eder. *Köroğlu eseri*, bu düşünceler çerçevesinde 1932-1936 yılları arasında aynı adlı destana dayanarak bestelenir. 5 perde olarak bestelenen operanın konusu 16. yüzyılda Azerbaycan'da geçmektedir. Librettosu H. İsmailov ve şiirleri Memmed Said Ordubadi tarafından kaleme alınmıştır (Seferova, 2016, s. 274).

Köroğlu operasının ilk temsili 30 Nisan 1937 tarihinde Bakü M. F. Ahundov Opera ve Bale Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. Orkestrayı bizzat Üzeyir Hacıbeyli'nin kendisi yönetmiştir. Eserin rejisörlüğünü İsmayıl Hidayetzade üstlenmiştir (Rəhimli, 2005, s.521).

Köroğlu operası, klasik formda yazılan ve makam operanın makamsal özelliklerini de taşıyan epik destansı bir operadır. Hacıbeyli *Köroğlu* operasında klasik operanın tüm unsurlarını kullanmıştır. Solistlerin resitatifleri, aryaları ve ansambılları klasik opera formunda bestelenmiştir. Ayrıca koro ve bale sahneleri de eklenerek klasik opera yazım şekline uygun olarak düzenlenmiştir. Azerbaycan musikisinin motifleriyle zenginleştirilerek Rus ve Batı klasik opera geleneklerini sürdürmüştür. *Köroğlu* operası halkın kahramanlık geçmişiyle bağlantılıdır. 1930'lu yıllarda bestecilerin tarihi kahramanlıkları içeren konulara yöneldiği görülmektedir. Bu konular Azerbaycan müziğinin özellikleri korunarak, Batı stili tekniklerle yazılmaya çalışılmıştır. Hacıbeyli bu yaklaşımın kendi yaratıcılığı üzerindeki etkisini şöyle ifade etmiştir:

Bir besteci olarak hissediyorum ki, bizim için yaratılmış güzel yaratıcılık koşulları sayesinde, ben “Leyli ve Mecnun’dan Köroğlu’na kadar ciddi bir yaratıcı yoldan geçtim, çeşitli yeni teknik araçlarla yeteneğimi zenginleştirdim. Ben hala demiyorum ki bizim operalarımız hem olay örgüsü hem de müzik bakımından tamamen yeni bir içerik kazanmıştır. (Qafarova, 2017, s.24)

Yukarıdaki alıntıdan da görüleceği gibi Hacıbeyli her fırsatta operaya getirdiği yeniliğin baştan sona yeni bir stilde olmadığını, tam tersine bu stili kendi özünden kopmayarak ve kendi müzik kültüründen, tarihi geçmişi beslenerek yarattığını vurgulamaktadır.

Köroğlu’ndan sonra bestelenen çoğu operada *Köroğlu*’nun izleri görülmektedir. Avrupa stiline yakın yazılan bu eserler hem epik hem de lirik-destansı özellikler taşımaktadır. Örneğin, 1945 yılında Cevdet Hacıyev ve Kara Karayev’in bestelediği *Vatan* operası *Köroğlu* operasının epik özelliklerini taşımaktadır. *Vatan* operasında da Azerbaycan’ın tarihi geçmişi ele alınarak olay örgüsünde kahramanlık konusu işlenmiştir. Köroğlu karakterine paralel olarak bu operada da Aslan karakteri, halka önderlik etmektedir. Eserin müzik diline bakıldığında ise *Köroğlu* operasında olduğu gibi âşık müziğinin kullanıldığı dikkat çekmektedir. Eserde yer alan türküler de *Köroğlu* operasına özgü olan muğam-doğaçlama türündedir.

Ayrıca *Köroğlu* operasındaki Nigar karakteri ve *Vatan* operasındaki Merda karakteri arasında da paralellikler bulunmaktadır. *Vatan* operasında eserin ana fikrini veren ara müzikler, koro sahnelerinin destansı ruh hali, senfoni orkestrasına halk çalgı aletlerinden tar, def, saz gibi geleneksel çalgıların dahil edilmesi ve horon, zeybek ve yallı gibi halk danslarının varlığı tür ve çeşitlilik bakımından *Köroğlu* operasıyla benzer. *Vatan* operasının bestecisi Kara Karayev operayı bestelerken halk sanatının kaynaklarından faydalanırken, bu kaynakları ‘modern Sovyet opera stili’ ile birleştirmeye çalıştığını belirtir (Qafarova, 2017, s.134).

Köroğlu operası ile ilişkilendirilen bir diğer opera ise 1952 yılında Fikret Amirov tarafından bestelenen ve lirik-psikolojik türde yazılan *Sevil* operasıdır. *Sevil* operası tür olarak kahramanlık-destansı stilde yazılmamıştır. Diğer Azerbaycanlı besteciler gibi Amirov da halk geleneğini batı müziğiyle harmanlamaya çalışmıştır (Maharramova, 2015, s. 872). Ancak Fikret Amirov eseri üzerinde çalışırken *Köroğlu* geleneğinden etkilendiğini belirtmiştir. *Sevil* operasının başarıya ulaşmasında Hacıbeyli ve Çaykovski’nin eserin üzerindeki etkilerini şöyle anlatır:

Bir yanda büyük Rus besteci Çaykovski’nin eseri, diğer yanda Azerbaycan operasının kurucusu Hacıbeyli’nin eseri. Hacıbeyli’nin operalarının kaynaklandığı Azerbaycan halk müziği ile doğrudan ilgili özelliklerini ve Çaykovski’nin operada öne çıkan derinden düşünülmüş insani niteliklerini inceleyerek bu iki başlangıcı operamda birleştirmeyi başardım. (Qafarova, 2017, s.136)

Sevil operası da *Köroğlu* operası gibi özgürlük ruhunu taşımaktadır. Eserde baş karakter olan Sevil üzerinden Azerbaycan kadınlarının verdiği özgürlük mücadelesi anlatılmaktadır. Burada aslında devrim öncesi Azerbaycan kadının toplum içinde verdiği varlık mücadelesi konu edilir. Sevil’e destek veren halk dramatik olayların seyrini belirleyerek başkarakterin kaderini değiştirir. Sevil karakteri *Köroğlu*

Azerbaycan Milli Opera Sanatının Doğuşu ve Bu Sürece Üzeyir Hacıbeyli'nin Opera Eserlerinin Etkisi

operasındaki Nigar karakterinin lirik özelliklerini, Gülüş karakteri ise Nigar'ın cesur ve kahraman özelliklerini taşımaktadır. Orkestrada kullanılan halk enstrümanları ve esere tarihsel opera unsurlarının dahil edilmesi *Köroğlu* operasıyla benzer yönleri bulunduğunu açıkça göstermektedir.

Ramiz Mustafayev'in 1960 yılında bestelediği *Vagif* operası da birçok yönüyle *Köroğlu*'nun izinden gitmiştir. *Köroğlu*'ndaki sınıf farklılığı bu operada da işlenmiştir. Halkın feodal beyler ve İran Şahı Gajar'a karşı verdiği özgürlük mücadelesi *Köroğlu* operasının ruhuyla örtüşmektedir. Burada da kalabalık halk sahneleri destansı ruhtadır ve epik yapı lirik-dramatik özelliklerle birleşir (Maharramova, 2015, s. 875). Bütün bu operaların özellikleri göz önünde bulundurulduğunda 1935-1960 yılları arasında Azerbaycan milli opera repertuarına eklenen yeni eserler ve türleri Tablo 2.'de gösterilmiştir:

Tablo 2

1935-1960 Yılları Arasında Azerbaycan'da Bestelenen Milli Opera Eserleri

Operanın Adı	Besteci	Operanın Türü	İlk Temsil
<i>Nergiz</i>	Müslüm Magomayev	Klasik Opera	24 Aralık 1935
<i>Köroğlu</i>	Üzeyir Hacıbeyli	Âşık Operası	30 Nisan 1937
<i>Halk Gazabı</i>	Efrasiyab Bedelbeyli ve Boris Zeydman	Klasik Opera	1941
<i>Hüsrev ve Şirin</i>	Niyazi Hacıbeyov	Lirik Opera	7 Mayıs 1942
<i>Firuze</i>	Üzeyir Hacıbeyli	Tamamlanmamıştır	Sahnelenmemiştir
<i>Vatan</i>	Cevdet Hacıyev ve Kara Karayev	Klasik Opera	4 Mayıs 1945
<i>İskender ve Çoban</i>	Soltan Hacıbeyov	Uşak Operası	1947
<i>Nizami</i>	Efrasiyab Bedelbeyli	Klasik Opera	12 Aralık 1948
<i>Sevil</i>	Fikret Amirov	Lirik-Psikolojik Opera	8 Mayıs 1955
<i>Azad</i>	Cahangir Cahangirov	Klasik Opera	29 Kasım 1957
<i>Vagif</i>	Ramiz Mustafayev	Lirik-Dramatik Opera	8 Haziran 1960

Görüldüğü gibi Hacıbeyli'nin Azerbaycan milli opera sanatının doğuşu ve gelişiminde ne kadar büyük bir rol oynadığı anlaşılmaktadır. İlham olduğu bestecilerin operalarında Hacıbeyli'nin eserlerinin izleri görülmektedir. 1955 yılında Sovyetler Birliği Öğrenme Enstitüsü yayınlarının çıkardığı bir dergide Hacıbeyli'nin gelecek kuşaktaki bestecilere öncü olduğu şu sözlerle anlatılmaktadır:

Üzeyir Hacıbeyli bütün eserlerinde milli musikiye sadakatle bağlı olmakla beraber, yeni yetişen, bilhassa kendi yetiştirdiği, genç bestekârlara da bu yolda yürümelerini tavsiye etmiş ve bu yolda muvaffak olmuştur. Bugün Azerbaycan'ın belli başlı bestekârlarının hepsi, Üzeyir Hacıbeyli'nin yolunda, yani milli musikiye bağlı olarak yürümekte ve yalnız bu sayede muvaffak olabilmektedirler. (Türkekul, 1955, s.96)

Bu operalar Hacıbeyli'nin önceden bestelediği makam operalarından farklı olarak klasik Avrupa stiline uygun yazılmaları dışında Azerbaycan operasındaki tür zenginliğini de sağlamıştır. Böylece çağdaş Azerbaycan opera repertuarı zenginleşerek milli klasik opera eserleri sahnelenmiştir.

4. SONUÇ

1889 yılında Bakü'ye gelen Tiflis Opera sanatçıları topluluğu sayesinde Azerbaycan halkı ve sanatçıları ilk kez opera sanatını tanımışlardır. 1900'lerin başında kültür sanat etkinliklerinin artarak devam etmesi ve Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu'nda opera eserlerinin düzenli olarak sahnelenmesi opera sanatının tanınmasını sağlamıştır. Önceleri çoğunlukla Rus etkisinin görüldüğü bu etkinliklerde yabancı opera eserlerinin sergilenmesi sadece halkın değil yerli müzisyenlerin de opera sanatına olan ilgisini çekmiştir.

Üzeyir Hacıbeyli'nin böyle bir sanat ortamında yetişmesi ve eğitim için yurt dışına gitmesi Azerbaycan milli operasının temelini atmasına zemin hazırlamıştır. Bestecinin fikir dünyasını etkileyen dönemin askeri ve sosyopolitik olayları sanatındaki üretimine büyük ölçüde yansımıştır. Rusya'da gerçekleşen Sosyalist Devrim'in etkileri Azerbaycan halkında da karşılık bulmuştur. Bu yüzden Hacıbeyli döneminde operanın gelişim sürecini devrim öncesi ve devrim sonrası olarak değerlendirmek gerekir. Kendi halkını opera sanatına alıştırmak için geleneksel olandan yola çıkan besteci, Türk Dünyası'nın ilk operası sayılan *Leyli ve Mecnun* (1907) eseriyle muğam opera stilini yaratmıştır. Azerbaycan müziğine özgü makamların kullanıldığı bu opera stilinde art arda beş opera eseri daha bestelemiştir: *Şeyh Senan* (1909), *Rüstem ve Söhrab* (1910), *Şah Abbas ve Hurşit Banu* (1911), *Aslı ve Kerem* (1912), *Harun ve Leyla* (1915). Hacıbeyli'nin izinde diğer besteciler de muğam tarzda opera eserleri yazmışlardır, bu eserler: *Ferhat ve Şirin* (1910), *Seyfelmülk* (1914), *Nigar ve Neman* (1915), *Seyfelmülk* (1915), *Mehr ve Mah*, *Âşık Garib* (1915), *Şah İsmail* (1915-1919) operalarıdır. 1907-1919 yılları arasında 12 yıl boyunca muğam stilde bestelenen bu eserler sayesinde Azerbaycan operasının temelleri atılmıştır.

Opera sanatına yapılan bu önemli katkılara rağmen ulusal basında operanın daha fazla Avrupalılaştırılması gerektiği savunularak muğam operalar ağır bir şekilde eleştirilmiştir. Bu eleştiriler opera sanatını mümkün kılacak yetişmiş solist, şef, rejisör gibi insan kaynağı eksikliğini görmezden gelmiştir. Hacıbeyli devrim öncesi bestelenen operalar sayesinde yetenekli sanatçıların ortaya çıkarılıp, gerekli insan kaynağının oluşturulabileceğini, bu sayede müzikal sahnenin amatörlükten kurtulacağını ve Azerbaycan musikisinin notaya dayalı gelişiminin hızlanacağını vurgulamıştır. Doğu musikisini Avrupa enstrümanlarıyla ve armonisiyle sentezleyerek Azerbaycan müziğinin polifonikleştirileceğini düşünmüştür. Bunların yanı sıra, eserlerin toplumsal ve siyasi yönden önemli bir rol üstlendiğini gazetelerde yazdığı makalelerde sıklıkla dile getirerek, gündemde kalmasını sağlamıştır.

Bu süreçte bestecilerin karşılaştığı en büyük problem opera icra edecek yeterlilikte sanatçıyı bulamamak olmuştur. Bu nedenle Üzeyir Hacıbeyli ve kardeşi Zülfügar Hacıbeyli, Zülfügar Bey ve Üzeyir Hacıbeyli kardeşlerin idaresi isimli bir topluluk kurmuştur. Azerbaycan'daki opera toplulukları incelendiğinde vokal

yorumculuğu bakımından üç gruba ayrıldığı görülmüştür. Bunlar; Azerbaycan dilinde söyleyen muğam sanatçıları, Azerbaycanlı bestecilerin Azerbaycan dilinde yazdıkları klasik operaları icra eden sanatçılar ve Rus Topluluğu içinde bulunan Avrupa klasik operalarını ve Rus bestecilerin eserlerini icra eden sanatçılardır.

Hacıbeyli ve genç kuşak besteciler sahnelenen yabancı opera eserlerinden etkilenecek Azerbaycan opera repertuarını zenginleştiren farklı stillerde opera eserleri bestelemeye başlamışlardır. *Şahsenem* (1924), *Nergiz* (1935), ve *Köroğlu* (1937) eserlerinde işlenen modern temalar ve tarihi geçmişi yansıtan konular sayesinde opera alanında büyük başarı kaydedilmiştir. *Şahsenem* eseriyle ilk kez yabancı bir besteci, yerli bestecilerin müzikal yaklaşımlarına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Aynı dönemde batı müziğini öğrenen Hacıbeyli'nin muğam operalarından farklı olarak klasik batı müziği formlarında bestelediği *Köroğlu* operası da diğer bestecilere örnek olmuştur.

1939-1945 yılları arasında gerçekleşen II. Dünya Savaşı sonrası çok sayıda yeni sosyalist devletler kurulmuştur. Bu süreçte Azerbaycan halkı kendi bağımsızlık mücadelesini vermiştir. Savaşların yol açtığı insanlık felaketi sonrasında, sanatçılar insanlığa karşı işlenen bu suçlara tepki göstererek ulusal kimlikte eserler vermeye başlamış ve bu eserlerde hümanizme vurgu yapmıştır. Sahnelenen *Halk Gazabı* (1941), *Hüsrev ve Şirin* (1942), *Firuze* (sahnelenmemiştir), *Vatan* (1945), *İskender ve Çoban* (1947), *Nizami* (1948), *Sevil* (1955), *Azad* (1957), *Vagif* (1960) operalarının tür çeşitliliği sayesinde Azerbaycan milli opera repertuarı genişleyerek zenginleşmiştir. Bu operalar; klasik opera, âşık operası, lirik opera, uşak operası, lirik-psikolojik opera ve lirik-dramatik opera türlerinde bestelenmiştir. Eserlerde destansı, lirik, kahramanlık ve özgürlük temaları işlendiği için *Köroğlu* operasının etkileri görülmektedir.

Azerbaycan milli opera sanatının kurucusu Üzeyir Hacıbeyli başta olmak üzere birçok besteci ulusçu bir yaklaşımla milli konuların işlendiği ve kendi ulusal kahramanlarını yaratan aynı zamanda insan sevgisinin de ön planda tutulduğu opera eserleri bestelemiştir. Bunu yaparken geleneksel olanla çağdaş olanı birleştirerek milli operalarını çağdaş, evrensel bir seviyeye taşımışlardır. Bu sayede hem vatanperverliklerini hem de kendi halklarına olan bağlılıklarını göstermişlerdir.

KAYNAKÇA

Ahmedzade, G. (2020). *Çağdaş Azerbaycan Opera Sanatının İçinde Firengiz Alizade'nin "İntizar" Operası'nın Yapım ve Sahnelenme Açısından İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi

Azerbaijans (2022). Azerbaycan Devlet Akademik Opera ve Bale Tiyatrosu. Azerbaijans. 5 Mayıs 2022 tarihinde www.azerbaijans.com/content_210_tr.html adresinden erişildi.

Azerbaijans (2022). Muğamlar. www.azerbaijans.com/content_296_tr.html#google_vignette

Hacıbeyli, C. (2014). *Azerbaycan'ın ilk operası nasıl yarandı. İrs Miras.*

Hacıbeyli, Ü. (1965). *Dönemimize Layık Musiki Eserleri Yaratalım. Eserleri II.*

- Hüseynov, A. (2010, 25 Eylül). "Koroğlu" operası - qəhrəmanlıq rəmzi. 2 Mart 2022 tarihinde www.anl.az/down/meqale/azerbaycan/2010/sentyabr/134310.htm adresinden erişildi.
- İsmayılova, G. (2019). Üzeyir Hacıbeyli'nin Cumhuriyet Dönemi'ndeki Faaliyetleri. *International Society for Music Education Legacy Conference*.
- Maharramova, I. (2015). Azərbaycan'da Lirik Operaların Tür Çeşitliliği. *Rast Müzikoloji*, 3(2), 871-876. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/rastmd/issue/11178/465808>
- Məhərrəmov, T. (2019, 10 Ocak). "Şahsənəm"i yazan alman əsilli sovet bəstəkarı. *Kaspi*, s.7. 2 Mart 2022 tarihinde <https://az.baku-art.com/az/shahsenem-i-yazan-alman-silli-sovet-b-st-kari> adresinden erişildi.
- Qafarova, Z. (2017). *Üzeyir Hacıbeyli'nin "Koroğlu"su*. Renessans-A.
- Rezayev, A. (1997). *Opera in Azerbaijan*. Azerbaijan International. 13 Haziran 2021 tarihinde www.azer.com/aiweb/categories/magazine/54_folder/54_articles/54_opera.html adresinden erişildi.
- Rəhimli, İ. (2005). *Azərbaycan Teatr Tarixi*. Çəşioğlu.
- Seferova, Z. (2016). *Türk dünyasının müzik yıldızı Üzeyir Hacıbeyli*. Tulpars.
- Turan, C. (2015). *Çırpınırdı Karadeniz'in Bestecisi Üzeyir Hacıbeyli*. İleri.
- Türkekul, M. H. (1955). Azərbaycan Bestekarı Üzeyir Hacıbeyli və Eserləri. *Sovyetler Birliğı Öğrenme Enstitüsü* (3).
- Wikipedia (2022). Azerbaijan State Academic Opera and Ballet Theater. Wikipedia. 5 Mayıs 2022 tarihinde https://en.wikipedia.org/wiki/Azerbaijan_State_Academic_Opera_and_Ballet_Theater adresinden erişildi.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

In this study, it is aimed to investigate where, how and under what conditions the opera art emerged for the first time in the Turkic World, to reveal the role of Uzeyir Hacıbeyli's opera works in the development of Azerbaijani opera art and the relationship of these operas with other opera works composed in terms of nationalism. The process of the opera art, which was born in the West centuries ago, to exist for the first time in the Turkic World and the examination of the first national opera works composed in Azerbaijan is important in terms of closing the information gap in this field in the literature.

Method

In the research, document analysis technique was used as a method after the necessary sources were scanned by conducting a literature review to obtain data-sources. At this stage, Turkish and foreign sources in theses, articles, conference texts, newspaper articles and online web pages were used. In addition, during the data collection phase, library work was carried out and the books in the library of the International Organization of Turkic Culture (TURKSOY) were examined. The data collected from

the obtained documents were analyzed under various related headings. The study is limited to the developments in the field of opera in Azerbaijan until 1960.

Findings, Discussion and Results

Azerbaijan was the place where the first Turkish opera works were composed in the Turkic World. In 1908, the foundations of Azerbaijani opera were laid thanks to the opera *Leyli and Majnun* composed by Uzeyir Hacıbeyli, which is considered the first opera work of the Turkic World. The main research topic of this study is to reveal the role of Hacıbeyli's opera works in the history of Azerbaijani opera and their influence on national composers. In this context, firstly, the cultural and artistic life of Baku in the early 20th century was described, then the importance of the first mugham operas composed before the revolution under the leadership of Hacıbeyli and the criticism of these operas were mentioned. Afterwards, detailed information was given about the first opera ensembles established in Azerbaijan, and the style in which the groups within these ensembles performed in terms of vocal interpretation characteristics was explained. In addition to the national opera works produced in the same period, information about the foreign opera works staged was also given and the effect of these works on the diversity of genres in the national opera works composed after the revolution was explained. In addition, the influence of Hacıbeyli's opera works on other opera works and their similar aspects are explained.

The study revealed that there were two important interactions in the birth of opera art in Azerbaijan. The first one is that the founder of Azerbaijani opera, Uzeyir Hacıbeyli, started to compose national opera works by getting acquainted with the opera art abroad where he went for his studies, and the other one is the influence of foreign opera troupes coming to Azerbaijan from abroad on Azerbaijani composers. In this process, the Turkic World has gained a rich opera repertoire in terms of genre diversity. Composers have strived to raise their national operas to a modern, universal standard by combining the traditional with the contemporary in their works. This struggle is discussed through the efforts of nationalization led by Üzeyir Hacıbeyli's opera compositions in the Azerbaijani opera scene, which was initially dominated by Russian influence and through the steps taken by Üzeyir Hacıbeyli for the advancement of opera art.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %70

2. yazar katkı oranı : %30

Çıkar Çatışması Beyanı


Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE</p> <p style="text-align: center;">ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atrf/Citation

Aykurt, H. (2024). Makam isimlerinde kebîr-sagîr sıfatlarının işlevleri ve nazarî yaklaşımların izdüşümü. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 147-170.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1446488>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 03.03.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 03.06.2024 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1446488
---	--	---

Hakan AYKURT

*Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi,
Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü,
hakanaykurt@karatekin.edu.tr*



MAKAM İSİMLERİNDE KEBÎR-SAGÎR SIFATLARININ İŞLEVLERİ VE NAZARÎ YAKLAŞIMLARIN İZDÜŞÜMÜ

ÖZ

Makam mûsikîsinin nazarî kaynakları incelendiğinde çeşitli nazariyatçıların makam, âvâze, şûbe ve terkip gibi ezgisel yapıların isimlerinde, bir makam ismine birtakım sıfatlar ekleyerek ürettikleri birleşik isimleri kullandıkları görülmektedir. Bu birleşik isimlere sahip ezgisel yapılar, yakın ilişkide oldukları diğer yapılarla birlikte bir varyant olarak veya farklı özellikler taşıyan özgün bir yapı olarak var olmaya devam etmektedir. Nazariyatçıların açıklamalarına bakıldığında makam (veya âvâze, şube, terkip) isimlerine yapılan bu eklemelerin, genellikle ezgisel açıdan belirli bir amaç ve işlev gözetilerek gerçekleştirildiği anlaşılır. Bu bağlamda araştırmada, nazarî kaynaklardaki makam isimlerinde sıklıkla görülen “kebîr”, “sagîr”, “sagîrek” ve “kâmil” sıfatlarının hangi amaçlarla ve bu sıfatlara ne tür işlevler yüklenerek kullanıldıklarının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaca ek olarak, söz konusu makam isimlerinin nazarî geleneğin değişim safhalarını, nazariyatçıların temel yaklaşımlarını ve icra-nazariyat alanlarının ilişkisini anlama noktasında sağlayabileceği imkânlar sorgulanmıştır. Bu doğrultuda, üç farklı makam kataloğu çalışması referans alınarak 13. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar nazarî kaynaklarda yer alan makam isimleri taranmış, isminde söz konusu sıfatları barındıran makamlar tespit edilmiştir. Tespit edilen makamların tarifleri incelenmiş, varyantlaşma açısından yakın ilişkide olduğu diğer makamlarla kıyaslanmış, böylece sıfatların kullanım amaçları ve taşıdıkları işlevler ortaya çıkarılmıştır. Elde edilen bulgulara göre, makam isimlerinde mezkûr

sıfatların, makamın gerçekleştiği ses sahası ve ezgisel menzil açısından işlevsel bir ayırım amacı gözetilerek kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır. Söz konusu makamların, nazarî modellerin çeşitli özelliklerini, nazariyatçıların farklı yaklaşımlarını ve icra-nazariyat alanların etkileşimini anlama noktasında da önemli veriler sağladığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Makam isimleri, Kebîr, Sagîr, Nazarî yaklaşımlar.

THE FUNCTIONS OF THE “KEBÎR”-“SAGÎR” ADJECTIVES IN MAKAM NAMES AND THE REFLECTION OF THEORETICAL APPROACHES

ABSTRACT

When the theoretical sources of makam music are analyzed, it is seen that various theoreticians use combined names produced by adding some adjectives to the name of any makam in the names of melodic structures such as makam, voice, branch and compound. Melodic structures with these combined names continue to exist as a variant with other melodic structures with which they are closely related or as a unique melodic structure with different characteristics. Based on the explanations of the theoreticians, it is understood that these additions to the names of makams are generally made with a specific purpose in terms of melodic aspects. In this context, this study aims to examine the purposes for the use of adjectives "kebîr", "sagîr", "sagîrek" and "kâmil", which are frequently seen in the names of makams in theoretical sources. In addition to this aims, to question the possibilities that these makam names might provide in understanding certain stages of change in the theoretical tradition, the basic approaches of theoreticians and the relationship between the fields of performance and theory. To this end, the makam names found in theoretical sources from the 13th century to the 20th century were searched for with reference to three different makam catalogs, and the makams with the aforementioned adjectives in their names were identified. The definitions of the identified makams were analyzed and compared with that of other makams to which they are closely related in terms of variantization, thus determining the purposes of use of these adjectives. According to the findings, it has been concluded that the adjectives kebîr, sagîr, sagîrek and kâmil in the names of makams are used for a functional distinction in terms of the sound field and melodic range in which the makam is realized. It has also been revealed that these makams provide important clues for understanding the various characteristics of theoretical models, the change of makams throughout their known history and the interaction between performance and theory.

Keywords: Makam names, Kebîr, Sagîr, Theoretical approaches.

1.GİRİŞ

Makam mûsikîsi nazariyatında dört temel ezgisel grup olan makam, âvâze, şube ve terkiplerin çeşitli özelliklerine göre tanımlanması ve isimlendirilmesi, nazarî alanın geçmişten günümüze temel amaçlarından olagelmıştır. Nazariyatçıları, buldukları dönemin, coğrafyanın veya mûsikî çevresinin barındırdığı ezgisel yapıları tanımlayarak eserlerinde yüzlerce makam adı saymış, her birinin çeşitli ölçütlere göre diğerleriyle farklılıklarını ve benzerliklerini ortaya koymuşlardır. Aynı zamanda genellikle, kendilerinden önceki edvârlarda okudukları ve mûsikî eserlerinde veya icra ortamlarında işittikleri farklı ve yeni olan her bir ezgisel yapıyı kayıt altına alma ve aktarma düşüncesiyle hareket etmişlerdir.

Böylece, yeni makam-terkip icat etmenin işten bile olmadığı mûsikî evreninde tarihin her döneminde yeni ezgisel yapılar için sürekli bir “isim verme”, “isim üretme” ihtiyacı doğmuş ve bu ihtiyaçtan hareketle makamların isimlendirilmesinde çeşitli stratejiler izlenmiştir. Perdelerin sayısal sıralamasını temel alan Farsça rakam ve konum bildiren isimler, coğrafi bölge isimleri, şehir-ülke isimleri ve ırk-millet isimleri, belirli bir ayırım ve vurgu amacı taşıyan başlıca isimlendirme tercihleridir (Can & Levendoğlu, 2002). Bunların yanı sıra, herhangi bir amaç ve işlev belirtmeksizin şiirsel bir anlatım sağlayan çeşitli kelimelerin de kullanımına rastlanır.

Makam isimlendirmesi açısından nazarî geleneğin kesintisiz ve bağlantılı bir şekilde ilerleyişinden söz edilemeye de nazariyatçılar çoğunlukla hem geçmişten gelen bilgiye bağlılık göstererek geleneğin bir aktarıcısı olmuş hem de yaşadıkları dönemin mûsikîsinin yenilik ve ihtiyaçlarına cevap verebilmek için çözüm önerileri sunmuşlardır. Makam nazariyat tarihinin çeşitli dönemlerinde icra alanında yaşanan yenilik ve değişimlere bağlı olarak, belirli ihtiyaçlar ve amaçlar doğrultusunda, bilinen ve yerleşmiş bir makam adına birtakım sıfatlar eklenerek birleşik isimli yeni ezgisel yapılar tanımlanmış ve bu yeni isimlendirmeler asıl makam ile birlikte onun bir varyantı ve aynı zamanda müstakil özelliklere sahip farklı bir makam olarak var olmaya devam etmiştir. Örnek olarak; Nihâvend, Nihâvend-i kebîr, Nihâvend-i sagîr ve Nihâvend-i sagîrek makamları özelinde isimlendirme yoluyla gerçekleştirilen varyant tanımlamaları dikkate değerdir

1.1. Araştırmanın Amacı

Mûsikî nazariyatı kaynaklarındaki ezgisel yapıların isimlerinde sıklıkla görülen; “kebîr”, “sagîr”, “sagîrek” ve “kâmil” sıfatlarının, hangi amaçlarla ve bu sıfatlara ne gibi işlevler yüklenerek kullanıldıklarının incelenmesi araştırmanın temel amacıdır. Bunun yanı sıra, nazariyat tarihindeki modeller ve temsilcilerinin başlıca karakteristik özelliklerinin makam isimlerine yansımalarının incelenmesi ve bu makam isimlerinin nazarî geleneğin değişim aşamalarını anlama konusunda sağlayabileceği imkanların sorgulanması araştırmanın diğer amaçlarındandır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırma, mezkûr sıfatların amaç ve işlevlerini, ulaşılabilen bütün nazarî kaynaklar üzerinden tarihsel bağlamda derinlemesine ele alan ilk araştırma olması sebebiyle alanyazına özgün bir katkı sunmaktadır. Araştırma, bu sıfatlara sahip makam isimlerinden elde edilen verilerin, nazarî modellerin çeşitli özelliklerini ve nazariyatçıların farklı yaklaşımlarını anlama gâyesiyle yorumlanması ve nazariyat tarihinin çeşitli dönemlerine yönelik somut çıkarımlar yapılması açısından da önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma türlerinden doküman analizi yönteminden (Sönmez & Alacapınar, 2019, s. 109) yararlanılmıştır. Araştırma kapsamında ele alınan “kebîr”, “sagîr”, “sagîrek”, ve “kâmil” sıfatlarının makam, âvâze, şube ve terkip adlarında kullanım durumlarını belirlemek için ilk olarak, çeşitli

araştırmacılar tarafından mûsikî nazariyatının temel kaynakları olan edvâr kitapları, güfte mecmuaları ve divanlar incelenerek oluşturulan makam katalogları taranmıştır. Makam kataloglarında araştırmacılar ele aldıkları belirli bir dönemde yazılmış veya çeşitli ölçütlere göre belirledikleri müelliflerin eserlerinde tespit ettikleri bütün makam ve terkip adlarını -veya dönemin anlayışına göre devir, âvâze ve şube- listelemişlerdir. Söz konusu kataloglar, bu araştırmada makam isimlerine eklenen mezkûr sınıflara yönelik yapılan incelemenin temel kaynakları durumundadır. Referans alınan makam katalogları şunlardır;

Levendoğlu Yılmaz (2002), “XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri” adlı araştırmada, Safiyüddin Urmevî (13. yy.)’den başlayıp Ekrem Karadeniz (20. yy.)’de sonlanan tarihler içerisinde yazılmış 31 adet kaynağı inceleyerek yer verilen bütün makam, âvâze, şube ve terkip yapılarını listelemiştir.

Popescu-Judetz (2010), “A Summary Catalogue Of The Turkish Makams” başlıklı araştırmada, sistemciler sonrası dönemde Ahmedoğlu Şükrullah (15. yy.) ile başlayıp Hagopos Ayvazian (20. yy.) ile sonlanan tarihler arasında yazılmış eserler arasından seçtiği 39 adet kaynağı inceleyerek makam kataloğu oluşturmuştur. Popescu-Judetz’in inceleyip makam kataloğunda yer verdiği bazı nazari kaynaklara çeşitli sebeplerle ulaşılamamıştır. Tanbûri Aliksan ve Hagopos Ayvazian adlı yazarların eserleri hakkında çeviri-inceleme çalışması bulunmamaktadır. Bu nedenle sözü edilen nazari kaynaklarda yer alan makamlar bu makam kataloğu esas alınarak tabloda işaretlenmiş ancak makam tariflerinin içeriğine ilişkin bilgi verilememiştir. Seyyid Sabri Çelebi dîvânı ise müzik kısmının ona ait olmadığı bilgisi nedeniyle kapsam dışı bırakılmıştır (Duru, 2021, s. 3).

Uslu (2021), “Makam Tablosu: Selçuklu Zamanı Anadolu ve Komşu Coğrafyasında Sistemcilerden Yeni Sistemcilere” başlıklı araştırmada, sistemci ekolün kurucu Safiyüddin Urmevî’den başlayarak, yeni sistemciler ekolünün temsilcilerinden Mehmet Ladikî’de sona eren bir zaman diliminde, edvârlar, güfte mecmuaları ve divanlardan oluşan 18 farklı kaynağı inceleyerek bu kaynaklarda geçen makam ve terkip adlarını kronolojik olarak sıralamıştır. Uslu’nun makam tablosu, sistemciler döneminin ulaşılabilen bütün kaynaklarını barındırması nedeniyle müzikolojik açıdan ilk olma özelliği taşımaktadır. Güfte mecmuaları muhtevâları gereği makam tarifine yönelik bilgiler içermediği için mecmualarda zikredilen makam adları yalnızca tablolarda işaretlenebilmiştir.

Belirtilen araştırmaların yanı sıra makam kataloglarının yayın tarihinden sonra incelemeleri yapılmış ve bu araştırmada önem arz eden makam isimlerini içeren beş adet nazari kaynak ayrıca incelenerek araştırmaya dahil edilmiştir. Bunlar; Abdülaziz Çelebi (Abdülkâdirzâde)’nin Nekâvetü’l-Edvâr’ı (Koç, 2017), Kâtibî Edvarı-1520-1566 (Parmaksız, 2016), Anonim Edvar-ı Musiki 1642 (Uslu, 2017), Mehmed Said’in Zeyl-i Risale-i Edvar-ı Kadızâde 1775 (Uslu, 2018a) ve Vahyîzâde Mehmet Kastamonî Risâlesi 1689 (Gençoğlu, 2020) adlı eserlerdir.

Araştırmada referans alınan makam kataloglarının bazılarında sistemci okul kaynaklarında âvâze veya şube olarak sınıflandırılan ezgisel yapıların, makam veya devir olmadıkları için kataloğa dahil edilmediği

görülmektedir. Örneğin; Abdülkâdir Merâgî'nin eserlerinde görülen “Nevruz-ı kebîr” âvâzesi makam kataloglarında yer almamaktadır. İsminde makamsal açıdan ayırım ve tanımlama işleviyle eklenmiş “kebîr”, “sagîr”, “sagîrek”, ve “kâmil” sıfatlarını barındıran tüm ezgisel yapılar, makam-devir olup olmamalarına bakılmaksızın araştırma açısından önem arz ettikleri için dikkate alınmıştır. Belirtilen makam katalogları ve diğer kaynaklar taranarak isimlerinde ilgili sıfatları barındıran bütün ezgisel yapılar tespit edilmiş, ardından, kronolojik olarak sıralanan nazariyatçıların yer aldığı tabloya kullanım durumlarına göre işaretlenerek yerleştirilmiştir. Nazariyatçıların kronolojik sıralaması, eserlerini kaleme aldıkları tarihlere göre, Duru (2021) ve Uslu'nun (2019) araştırmaları referans alınarak belirlenmiştir. Nazariyatçıların temsil ettiği ve bağlı bulunduğu nazarî modeller ise; Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal (2014) ve Öztürk'ün (2021) araştırmalarında verdikleri özellikler referans alınarak tespit edilmiş ve tabloda gösterilmiştir. Doğrudan ulaşılamayan kaynaklar için ise Popescu-Judetza'nın (2010) verdiği tanımlayıcı bilgilere göre nazarî sınıflandırma yapılmıştır. Son bölümde ise, yakın tarihte yayımlanmış ve ulaşılabilen, Kutluğ (2000); Hatipoğlu (2019) ve Öztürk (2022a) adlı güncel nazarî kaynaklar, araştırmada sözü edilen sıfatlara yönelik tutumları ve kullanım durumları açısından ele alınarak incelenmiştir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

Makam, âvâze, şube ve terkip isimlerinde ezgisel açıdan ayırım, tanımlama ve tarihlendirme gibi işlevsel amaçlarla kullanıldığı tespit edilen “kebîr”, “sagîr”, “sagîrek”, ve “kâmil” sıfatları Tablo 1'de listelenmiştir. Tablo 1'de, “kebîr”, “sagîr”, “sagîrek” ve “kâmil” kelimeleri, kronolojik olarak sıralanan nazariyecilere eserlerinde bulunma durumlarına göre “x” ile işaretlenmiştir. İşaretlerin yanında parantez içinde yer alan harf ise o ezgisel yapının türünü ifade etmektedir. Buna göre; “a=âvâze”, “ş=şube”, “m=makam (veya devir)”, “t=terkip” olarak kodlanmıştır. Orijinal nüshalarına ve haklarında inceleme-sadeleştirme çalışmalarına ulaşılamayan nazarî kaynaklarda yer alan sıfatlar makam kataloglarına göre işaretlenmiş ancak içerikleriyle ilgili bilgiye ulaşamadığı için ezgisel yapının türü belirtilmemiştir. Son olarak, makam kataloglarına göre var olarak görünen ancak ilgili nazari kaynakta yapılan incelemeyle bulunmadığı tespit edilen makamlar, “x (-)” ile işaretlenmiş ve tablo açıklamasında söz konusu durum belirtilerek haklarında bilgi verilememiştir.

Tablo 1

Kebîr, Sagîr, Sagîrek ve Kâmil Sıfatlarının Nazarî Kaynaklara Göre Makam İsimlerinde Kullanımları

14. Yy.	15. Yüzyıl			16. Yüzyıl			17. Yüzyıl			18. Yüzyıl					
	Devir Modeli			Makam Modeli			Seyir Modeli								
	Kutbüddin Şîrâzî (1305)	Abdülkâdir Merâğî (1405-1435)	Abdülazîz Çelebi (1421-?)	Şemseddin Nahîfî (1451-1494)	Mehmet Ladîkî (1483 & 1484)	Alîşah bin Hacı Büke (1502)	Kâtîbî Edvârî (1520-1566)	Anonim Edvâr-î Musîkî (1642)	Kadızâde Tirevî (1676)	Vahyîzâde Rîsâlesi (1689)	Kantemiroğlu (1691)	Nâyî Osman Dede (1718)	Kevserî Mecmuası (1717)	Tanbûri Artin (1730-40)	Kyrillos Marmarinos (1749)
Aşîra(n)	x	x													
Kebîr	(ş)	(ş)													
Aşîra(n)	x	x													
Sagîr	(ş)	(ş)													
Buselik-i	x														
Kâmil	(m)														
Büzürg-i	x														
Kâmil	(m)														
Mâhûr		x		x	x										
Kebîr		(ş)		(ş)	(ş)										
Mâhûr		x		x	x										
Sagîr		(ş)		(ş)	(ş)										
Mâye						x									
Kebîr						(a)									
Mâye						x									
Sagîr						(a)									
Nevruz	x			x											
Kebîr	(a)			(a)											
Nevruz				x											
Sagîr				(a)											
Nihâvend				x			x	x	x	x		x	x	x	
Kebîr				(t)			(t)	(t)	(t)	(-)		(m)	(ş)	(m)	

Makam İsimlerinde Kebîr-Sagîr Sıfatlarının İşlevleri ve Nazarî Yaklaşımların İzdüşümü

14. Yy.	15. Yüzyıl				16. Yüzyıl		17. Yüzyıl			18. Yüzyıl					
	Devir Modeli				Makam Modeli			Seyir Modeli							
	Kutbüddin Şîrâzî (1305)	Abdülkâdir Merâğî (1405-1435)	Abdülazîz Çelebi (1421-?)	Şemseddin Nahîfî (1451-1494)	Mehmet Ladîkî (1483 & 1484)	Alîşah bin Hacı Büke (1502)	Kâtîbî Edvârî (1520-1566)	Anonim Edvâr-ı Musîkî (1642)	Kadîzâde Tirevî (1676)	Vahyîzâde Risâlesi (1689)	Kantemiroğlu (1691)	Nâyî Osman Dede (1718)	Kevserî Mecmuası (1717)	Tanbûri Artin (1730-40)	Kyriilos Marmarinos (1749)
Nihâvend					x			x	x	x	x	x	x	x	x
Sagîr					(t)			(t)	(t)	(t)	(-)	(t)	(m)	(ş)	(m)
Nihâvend															x
Sagîrek															(ş)
Nî(k)rîz	x	x	x	x			x								
Kebîr	(ş)	(ş)	(m)	(ş)			(m)								
Nî(k)rîz	x	x		x			x								
Sagîr	(ş)	(ş)		(ş)			(m)								
Nühüft-i	x														
Kâmil	(m)														
Rehâvî-i															
Sagîr															
Sagîr															
Nihâvend															
Sagîr															
Rehâvî															
Selmek-i						x									
Kebîr						(t)									
Selmek-i						x									
Sagîr						(a)									
Tâhir-i															
Kebîr															
Tâhir-i															
Sagîr															

Tablo 1 (devamı)

Kebîr, Sagîr, Sagîrek ve Kâmil Sıfatlarının Nazarî Kaynaklara Göre Makam İsimlerinde Kullanımları

	18. Yüzyıl					19. Yüzyıl					20. Yüzyıl									
	Seyir Modeli					-					Seyir Modeli					Tonalite Modeli				
	Anonim Risâle (1750)	Seyyid Mehmed Emin (1770)	Kemanî Hızır Ağa (1765-77)	Mehmed Said Risâlesi (1775)	Abdülbâkî Nâsır Dede (1794)	Mehmed Hafîd (1806)	Pseudo Kantemiroğlu (1806)	Tanbûri Alikşan (1850)	Hâşim Bey (1864)	Panayiotis Kiltzanidis (1881)	Kazım Uz (1892-93)	Hagopos Ayvazian (1901)	Suphi Ezgi (1933-1953)	H. S. Arel (1943-48)	Ekrem Karadeniz (1965)					
Aşîra(n) Kebîr																				
Aşîra(n) Sagîr																				
Buselik-i Kâmil																				
Büzürg-i Kâmil																				
Mâhûr Kebîr				x	(t)															
Mâhûr Sagîr				x	(t)		x	x			x									
Mâye Kebîr																				
Mâye Sagîr																				
Nevruz Kebîr																				
Nevruz Sagîr																				
Nihâvend Kebîr	x	x	x	x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					
	(t)	(t)	(m)	(t)		(m)	(m)		(m)		(m)	x	(m)	(m)	(m)					
Nihâvend Sagîr	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x								
	(t)	(m)	(m)	(t)	(t)	(m)	(m)		(m)	(ş)	(m)									

Makam İsimlerinde Kebîr-Sagîr Sıfatlarının İşlevleri ve Nazarî Yaklaşımların İzdüşümü

	18. Yüzyıl	19. Yüzyıl	20. Yüzyıl
	Seyir Modeli	-	Seyir Modeli Tonalite Modeli
Anonim Risâle (1750)			
Seyyid Mehmed Ermin (1770)			
Kemanî Hızır Ağa (1765-77)			
Mehmed Said Risâlesi (1775)			
Abdülbâkî Nâsır Dede (1794)			
Mehmed Hafîd (1806)			
Pseudo Kantemiroğlu (1806)			
Tanbûri Aliksan (1850)			
Hâşim Bey (1864)			
Panayiotos Kiltzanidis (1881)			
Kazım Uz (1892-93)			
Hagopos Ayzazian (1901)			
Suphi Ezgi (1933-1953)			
H. S. Arel (1943-48)			
Ekrem Karadeniz (1965)			
Nihâvend Sagîrek			
Nî(k)rîz Kebîr			
Nî(k)rîz Sagîr			
Nühüft-i Kâmil			
Rehâvî-i Sagîr			x (-)
Sagîr Nihâvend			x (m)
Sagîr Rehâvî			x (m)
Selmek-i Kebîr			
Selmek-i Sagîr			
Tâhir-i Kebîr	x (t)		
Tâhir-i Sagîr	x (t)	x (t)	x

Tablo 1’de, araştırmada ele alınan sıfatları barındıran makam isimlerinin nazarî kaynaklardaki kullanım durumları görülmektedir. Her bir makamın ilgili kaynaklardaki tanımları ile söz konusu sıfatın kullanım amacı ve sağladığı işleve yönelik bulgular şunlardır.

3.1. Kebîr ve Sagîr Sıfatları

Makam isimlerinde birbirleriyle hem benzerlik ve varyantlık hem de zıtlık ve karşıtlık taşıyan “kebîr” ve “sagîr” sıfatları bu bölümde kıyaslamalı olarak bir arada incelenecektir. Arapça kökenli “kebîr” kelimesi Türkçede “büyük” anlamına gelmektedir (Çağbayır, 2017, s. 861). Bu kelimenin karşıtı olarak “sagîr” kelimesi ise “küçük, ufak” gibi anlamlar taşır (Çağbayır, 2017, s. 1403). Her iki sıfat da mûsikî literatüründe makam, usûl ve aralık adlarında sıklıkla görülürken, makam isimlerinde ilk kez Abdülkâdir Merâgî tarafından kullanılmışlardır¹.

Aşîrâ(n) kebîr, Merâgî'nin Zevâid-i Fevâid-i Aşere adlı eserinde (Uslu, 2018b, s. 16) ve Abdülaziz Çelebi'nin Nekâvetü'l-Edvâr adlı eserinde (Koç, 2017, s. 47) “aşîrâ” şubesinin iki türünden biridir. Kebîr sıfatıyla nitelenen aşîrâ “on nağmede” icra olunurken, diğer tür olan Aşîrâ(n) sagîr ise “beş nağmeden” oluşur. Aşîrâ kebîr şubesi, içinde Aşîrâ sagîr'in perdelerini de barındırır ve onun hem pest hem tiz taraftan genişlemiş şeklidir. Başka bir deyişle, Aşîrâ sagîr, kebîr olana kıyasla hem pest hem tiz taraftan daha dar bir ses sahasına sahiptir.

Mâhûr(-ı) kebîr, Mehmet Ladikî'nin er- Risaletü'l Fethiyye adlı eserinde 24 şubeden yedincisi olan Mâhûr'un iki türünden biridir (Tekin, 1999, s. 164). Mâhûr-ı kebîr “yedi aralığı kapsayan sekiz nağmeden” oluşurken, şubenin diğer türü olan Mâhûr-ı sagîr “dört aralığı kapsayan beş nağmeden” oluşur. Sagîr olana pest taraftan eklenen üç perde ile Mâhûr-ı kebîr elde edilir. Ladikî'nin verdiği bu bilgi aslında Merâgî'ye dayanmaktadır. Merâgî, Mâhûr şubesini tanımlarken icracıların bu konuda iki farklı görüşe sahip olduklarını, bazılarının göre Mâhûr'un sekiz nağmeden, bazılarının göre beş nağmeden oluştuğunu ifade etmektedir (Karabaşoğlu, 2010, s. 166; Uslu, 2015, s. 146). Verdiği bu bilgiye rağmen Merâgî bu iki tür Mâhûr'u farklı isimlerle tanımlamadan tek bir isim altında açıklamaktadır. Bunun aksine Abdülaziz Çelebi ise bu iki tür kebîr ve sagîr isimlerini belirterek ayrı ayrı tanımlamaktadır (Koç, 2017, s. 48). Ladikî'nin yaptığı Mâhûr-ı kebîr ve Mâhûr-ı sagîr ayrımı ve bu şubelerin perde-nağme içerikleri Alişah bin Hacı Büke'de de tamamen aynıdır (Çakır, 1999, s. 134). Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Tedkik ü Tahkik adlı eserinde Mâhûr-ı sagîr; Gerdaniye'den Rast yapmaya başlayıp Çargâh perdesinde karar eden terkinin adıdır. Mâhûr-ı kebîr ise Mâhûr-ı sagîr yaparak başlayıp Rast yaparak karar eder (Başer, 2013, s. 145). Hâşim Bey'in edvârında Mâhûr-ı kebîr için yapılan tanım ise Nâsır Dede'nin tanımıyla tamamen aynıdır (Tırışkan, 2000, s. 65). Bu tanımlarda “kebîr” olan yapıda ezgisel menzilin “sagîr” olana kıyasla pest taraftan genişlemiş olduğu görülür.

Mâye kebîr, Alişah bin Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usûl adlı eserinde Mâye âvâzesinin iki türünden biridir (Çakır, 1999, s. 132). Mâye sagîr olarak adlandırdığı âvâze dört sestten, Mâye kebîr ise beş sestten

1 Uslu'nun (2021) makam kataloğuna göre; Şemseddin Nahifi'nin güfte mecmuasında Ali Sitai'ye ait gösterilen besteler arasında “Nikriz-i kebîr” makamında eserler vardır. Eldeki veriler, bu makam adının bestekâr tarafından değil, Şemseddin Nahifi tarafından verildiğini göstermektedir (Uslu, 2007; Uslu, 2021, s. 79). Dolayısıyla kebîr sıfatının ilk olarak Ali Sitai bestelerinde geçtiği görülse de aslında sıfatı ilk kullanan Merâgî'dir.

oluşmaktadır. Mâye kebîr, içerisinde Mâye sagîr'i barındırmaz ve farklı nağmelere sahiptirler ancak daha dar bir sahasına sahip olan yapının "sagîr" olarak nitelendiği görülmektedir.

Nevruz(-ı) kebîr, Merâgî'nin Câmîu'l-Elhan adlı eserinde Nevruz âvâzesinin iki türünden biridir (Sekizli, 2007, s. 72). Nevruz-ı (asl-ı) sagîr olarak adlandırdığı diğer türe kıyasla Nevruz-ı kebîr daha fazla sayıda "nağme" içerir. Nevruz-ı kebîr, içinde sagîr olan yapıyı da barındırır ve ezgisel menzil tiz taraftan genişlemektedir. Mehmet Ladikî de er-Risâletü'l Fethiyye adlı eserinde bu âvâzeleri Merâgî ile aynı şekilde tanımlar (Tekin, 1999, s. 157-158). Bu ayırmada, daha fazla nağme içeren ve ezgisel menzili daha geniş tür için "kebîr"; menzili daha dar olan yapı için "sagîr" sıfatının kullanıldığı görülür.

Nihâvend-(i) kebîr pek çok nazarî kaynakta yer bulmuş bir ezgisel yapının adıdır. Mehmet Ladikî'nin er-Risâletü'l Fethiyye adlı eserinde terkip olarak sınıflandırılmaktadır. Başka bir terkip olan Nihâvend-(i) sagîr yedi nağmeden oluşurken, Nihâvend-i kebîr sekiz nağmeden oluşmaktadır (Tekin, 1999, s. 197). Terkiplerin başlangıç ve bitiş perdeleri aynı olduğu için aralarında ses sahası farkından ziyade perde sayısı farkı vardır. Edvâr-ı Musiki adlı anonim eserde Nihâvend-i kebîr, tiz Dügâh perdesinden âgâz edip Dügâh perdesinde karar ederken, Nihâvend-i sagîr tiz Dügâh perdesinden âgâz edip Çargâh perdesinde karar etmektedir (Uslu, 2017, s. 22). Kadızâde Tirevî'nin Risâle-i Musikî adlı eserinde Nihâvend-i kebîr ve Nihâvend-i sagîr terkipleri, birbirlerinden karar ettikleri perdelere göre ayrılır. Her ikisi de tiz Dügâh perdesinden âgâz ederken, Nihâvend-i sagîr Çargâh perdesinde, Nihâvend-i kebîr ise Dügâh perdesinde karar etmektedir (Uygun, 2021, s. 69) Vahyizâde'nin risâlesinde kebîr ve sagîr olan iki Nihâvend varyantının başlangıç seyirleri birbirine yakinken Nihâvend-i kebîr daha pest bir perdede karar eder (Gençoğlu, 2020, s. 99).

Referans alınan makam kataloğu çalışmalarında Kantemiroğlu edvârında Nihâvend-i kebîr ve Nihâvend-i sagîr makamlarının yer aldığı söylene de kaynak üzerinde yapılan incelemede Kantemiroğlu'nun kendi yaptığı makam-terkip tanımlarında bu makamlara rastlanmamaktadır. Anonim Risale²'de, Kadızâde Tirevî'nin tarifleriyle çok yakın olarak Nihâvend-i kebîr Tiz Dügâh hanesinden âgâz edip Hicaz karar ederken, diğer varyant olan Nihâvend-i sagîr Tiz Dügâh hanesinden âgâzla Çargâh perdesinde karar etmektedir (247b). Buraya kadar verilen tariflerde kebîr olan yapının, sagîr olana kıyasla ses sahası açısından daha geniş olduğu veya aynı menzil içerisinde daha fazla perdeye sahip olan varyant olduğu görülür.

Nihâvend-i kebîr tanımına yer veren diğer nazariyatçılar öncelilere göre farklı bir ezgisel yapıdan söz etse de yine bu makamın ses sahasının diğer Nihâvend türlerine kıyasla daha geniş olduğu görülmektedir. Seyyid Emin (Daloğlu, 1993, s. 13), Kemanî Hızır Ağa (Tekin, 2015, s.171), Hâşim Bey (Tırışkan, 2000, s. 23), Kazım Uz (Öncel, 2023, s. 262) ve Ekrem Karadeniz (Karadeniz, 1965, s.88-89) gibi nazariyecilerde Gerdaniye perdesine dek uzanan seyir hareketi, Nevâ üzerinde Nihâvend nağmesi

2 Popescu-Judet (2010)'in makam kataloğunda "AN4" olarak kodladığı risâledir. (Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa 1011/6, 244a-248b). Bu risale hakkında çeviri-inceleme çalışması bulunmamakta olup Nihâvend-i kebîr ve Nihâvend-i sagîr terkiplerinin tanımları Prof. Dr. M. Emin Soydaş tarafından çevrilmiştir.

ve Rast perdesinde karar ile diğer Nihâvend varyantlarından ses sahası genişliği açısından ayrılmaktadır. Kevserî (Yalçın, 2019, s. 104), Tanbûri Artin (Popescu-Judetz, 2002, s. 41), Marmarinos (Popescu-Judetz ve Sirlî, 2000, s. 105), Mehmed Said (Uslu, 2018a, s. 145), Hafid Efendi (Uslu, 2001, s. 34) ve Pseudo-Kantemiroğlu³ (Popescu-Judetz, 2010, s. 158) gibi kaynaklarda da seyir Gerdâniye perdesine kadar genişlese de karar Nevâ perdesinde gerçekleşmektedir.

Aynı nazariyatçıların Nihâvend-i sagîr makamı tanımları ise şu şekildedir; Tanbûri Artin'de Nihâvend-i sagîr şubesi diğer varyantlar Nihâvend ve Nihâvend-i kebir şubelerine kıyasla daha dar bir ses sahasında gerçekleşir. Nihâvend ve Nihâvend-i kebir seyre Nevâ perdesinden başlarken, Nihâvend-i sagîr seyre Sabâ perdesiyle başlamaktadır (Popescu-Judetz, 2002, s. 28). Burada hem daralan bir ezgisel menzil hem de değişen makam nağmesi dikkat çekmektedir. Marmarinos'un eserinde tanımlı yapılmayan ancak başka bir makam tanımının içinde bilgi notu olarak yer alan Nihâvend-i sagîr, Tanbûri Artin'de görülen Sabâ'lı yapıyı ihtiva etmektedir (Popescu-Judetz ve Sirlî, 2000, s. 99). Kevserî (Yalçın, 2019, s. 103), Kemani Hızır Ağa (Tekin, 2015, s. 173), Mehmed Said (Uslu, 2018, s. 146), Mehmed Hafid (Uslu, 2001, s. 35) ve Pseudo-Kantemiroğlu (Popescu-Judetz, 2010, s. 158)'nun Nihâvend-i sagîr tarifleri birbirleriyle aynıdır. Bu nazariyecilere göre makam Rast perdesinden başlayıp, seyrinde Sabâ perdesini gösterip Dügâh perdesine karar etmektedir. Bu tarifler, aynı yazarların Nihâvend-i kebir tanımlarıyla bağlantılı görünmez ve aralarında yalnızca ses sahası farklılığına dayalı bir ayırım yapıldığı söylenemez fakat aynı yazarların tanımladığı Nihâvend-i Rûmî ile Nihâvend-i sagîr makamları yakın ve ilişkili görülebilir. Her iki makam da Rast perdesinden başlarken Nihâvend-i rûmî Nevâ perdesine dek çıkıp Rast'ta karar ederken, Nihâvend-i sagîr Sabâ perdesine dek çıkıp Dügâh'ta karar etmektedir. Bu iki varyant arasında "sagîr" olan daha dar bir ses sahasına sahiptir. Kiltzanidis, Nihâvend-i sagîr adını şubeler arasında saysa da tarifini yapmaz. "Sagîr Nihâvend" adıyla yaptığı tarif ise aşağıda incelenecektir.

Abdülbâkî Nâsır Dede Nihâvend-i sagîr terkiibini "Gerdaniye perdesinden Hicaz âgâze idüb, yine hicaz karar ider" şeklinde açıklamaktadır (Başer, 2013, s. 179). Hâşim Bey de Nâsır Dede'nin tarifini "kullanılmayan makamlar" başlığı altında birebir aktarmaktadır (Tırışkan, 2000, s. 67). Kazım Uz, Nâsır Dede ve Hâşim Bey gibi bu makamın kullanılmayan bir makam olduğunu belirtir ve Hicaz kullanan Nihâvend olarak tanımlar (Öncel, 2023, s. 263). Görüldüğü üzere Nâsır Dede'den itibaren makamın artık kullanılmadığı hususuna yapılan vurgular ve Kazım Uz'dan sonraki hiçbir nazariyatçının de bugün için "Hicazlı Nihâvend" veya "Hicazeyn" (Hatipoğlu, 2019, s. 735) olarak tanımlanabilecek bu makama eserlerinde yer vermemeleri makamların dönüşüm ve terk edilmesine bir örnektir. Verilen bu tanımlara göre Nihâvend-i sagîr makamı, nazariyeciler arasında farklı algılanmış farklı içeriklerle tarif edilmiş görünmektedir.

Hüseyin Sadeddin Arel, Nihâvend-i kebir için bu makam "kebir" denme sebebini "Nihâvend-i kebir makamının içinde hem Nihâvend makamı hem de Nihâvend'in Nevâ perdesindeki şeddi vardır." (Arel,

³ Popescu-Judetz'in Pseudo-Kantemiroğlu adını verdiği bu kaynak, -Kantemiroğlu'nu kaynak olarak kullanan-Kevserî Mecmuası'nın bir nüshasıdır.

1993, s. 185) diyerek açıklamaktadır. Benzer şekilde Suphi Ezgi de makamı iki Buselik dizisinin birleşimi olarak açıklamakta ve makamın ikinci derece güçlüsünün Muhayyer perdesi olduğunu belirterek seyrin tiz taraftaki yoğunluğuna ilişkin ipucu vermektedir (Ezgi, 1933, s. 171).

Nihâvend-i kebîr ve Nihâvend-i sagîr makamları/terkipleri, 15. yüzyıldan günümüze kadar pek çok nazariyatçı tarafından tanımlanmıştır. Her ikisi de ismine “kebîr” veya “sagîr” sıfatı eklenmiş makamlar arasında nazarî kaynaklarda en çok yer bulan makam olma hüviyetine sahiptir.

Nî(k)rîz kebîr ve *Nî(k)rîz-i sagîr*, Merâgî'nin Camiu'l-Elhan (Sekizli, 2007, s. 180-181), Makasidu'l-Elhân (Karabaşoğlu, 2010, s. 167; Uslu, 2015, s. 147), Zevâid-i Fevâid-i Aşere (Uslu, 2018b, s. 19) adlı eserlerinde ve oğlu Abdülaziz Çelebi'nin Nekâvetü'l-Edvâr adlı eserinde (Koç, 2017, s. 50) “Nîrîz” şubesinin iki türü olarak geçmektedir. Bazı bölümlerde yalnızca Nîrîz, bazı bölümlerde ise Nîrîz-i sagîr adıyla tanımladığı diğer tür “beş nağmeden” oluşurken, bu beş nağmeye tiz taraftan eklenen üç perde ile “sekiz nağmeli” Nîrîz-i kebîr oluşur. Mehmet Ladikî de Merâgî'nin tanımıyla paralel olarak iki gruba ayırdığı Nîrîz şubesinin sekiz nağmeden oluşan çeşidine Nîrîz-i kebîr; beş nağmeden oluşan ve diğerine kıyasla daha dar bir ses sahasına sahip olan çeşidine Nîrîz-i sagîr ismini vermektedir (Tekin, 1999, s. 167). Kâtibî güfte mecmuasının edvâr bölümünde yapılan tarife göre Nîrîz-i kebîr, Gerdâniye perdesinden âgâz ederek Rast perdesinde karar ederken, Nîrîz-i sagîr Hicaz âgâz ederek Rast perdesinde karar etmektedir (Parmaksız, 2016, s. 121). Kâtibî'ye göre bu iki varyant arasında âgâz perdesi açısından menzil ve ses sahası farkı bulunmaktadır.

*Sagîr Rehâvî*⁴ ve *Sagîr Nihâvend* makamları, sıfatın makam adından önce yazıldığı şekliyle nazariyat tarihinde yalnızca Panayiotis Kiltzanidis'in kitabında geçmektedir. Rehâvî makamı ve onun bir varyantı olan Sagîr Rehâvî arasında, âgâz perdesi ve bu doğrultuda aktif kullanılan ses sahaları açısından farklılık vardır. Rehâvî makamı Nevâ perdesinden başlayıp Rast'ta karar ederken, Sagîr Rehâvî ise Rast perdesinde başlayıp Rast'ta karar eder (Pappas, 1997, s. 90). Nihâvend ve Sagîr Nihâvend arasında da benzer bir ilişki söz konusudur. Nihâvend makamı Nevâ perdesinden başlayıp Rast'ta karar ederken, Sagîr Nihâvend ise Rast perdesinden başlayıp yine Rast'ta karar eder (Pappas, 1997, s. 91). Sözü edilen makamlar ve varyantlarının âgâz perdeleri dışında bestesel seyir açısından da birbirlerinden ayrılan yönleri vardır fakat tanımlarda âgâz perdesinin karar perdesiyle aynı olmasıyla daha dar bir menzilde seyreden yapılara “sagîr” sıfatının eklendiği görülmektedir.

Selmek-i kebîr, Alişah bin Hacı Bûke'nin Mukaddimetü'l Usûl adlı eserinde “mürekkebât” adını verdiği, iki farklı makamın birleşimiyle oluşan tam sekizliyi aşan dizilerden birisidir. *Selmek-i sagîr* ise “âvâze” sınıfından bir ezgisel yapıdır (Çakır, 1999, s. 130-131). Âvâzelerin yapıları gereği tek başlarına kullanılmayıp başka makamlara eklenerek var olmaları, bu yapıların adlandırılmasında sagîr-kebîr

4 Popescu-Judetz'in makam kataloğuna göre Kiltzanidis'in kitabında Sagîr Rehâvî dışında “Rehâvî-i Sagîr” adında farklı bir makam daha bulunmaktadır ancak kaynak üzerinde yapılan incelemede tanımları ve seyirleri verilen makamlar arasında “Rehâvî-i Sagîr” ismine rastlanmamıştır. Bu nedenle ilgili makam Tablo 1'de işaretlense de tablo açıklamasında yer verilmemiştir.

ayrımının ezgisel sınıflama açısından da işlevsel olduğunu göstermektedir. İçerisinde Selmek-i sagîr âvâzesini de barındıran Selmek-i kebîr hem ses sahasının genişliği hem de kullandığı perde sayısının fazlalığı ile sagîr olan diğer türden ayrılmaktadır.

Tahir-i kebîr ve *Tâhir-i sagîr* terkipleri, Abdülbâki Nâsır Dede tarafından yapılan ezgisel menzil farkı ayrımına önemli bir örnektir. Nâsır Dede'ye göre Tâhir-i sagîr; Muhayyer perdesinden Pençgâh-ı asıl icra edip, Uşşak makamıyla karar verir (Başer, 2013, s. 147). Tâhir-i kebîr ise seyir içerisinde Tiz Çargâh perdesine kadar çıkıp, karara Tâhir-i sagîr gibi gitmektedir. Bu terkinin Gerdâniye ve Nevâ perdeleri üzerinde Rast nağmeleriyle seyir gerçekleştirmesi ise özgünlük ve farklılık sağlayan diğer yönüdür. Bu tanımlarda sagîr sıfatı, kebîr olan diğer makama kıyasla daha dar bir ses sahasını işaret ederken, “kebîr” sıfatı ise ses sahasının ve seyirin genişlemesine vurgu yapmak için tercih edilmiştir.

Paylaşılan bu tarif ve açıklamalara göre; nazariyecilerin çeşitli ezgisel yapıların adında “kebîr” sıfatını genellikle bir amaç doğrultusunda ve bu sığfata sınıflandırma ve aktarım açısından belli işlevler yükleyerek kullandıkları düşünülmektedir. Kebîr sıfatının; âvâzenin, şubenin, makamın veya terkinin, diğer varyant(lar)a kıyasla ortak bir ezgisel menzil içerisinde içerdiği perde sayısının fazlalığına ve ezgisel menzile tiz ve/veya pest taraftan yapılan eklemelerle ses sahasının genişlemesine vurgu yapmak için kullanıldığı görülmektedir. Ses sahası genişliğinin bazen doğrudan makamsal âgâzın diğer varyant(lar)a göre daha tiz bir perdeden gerçekleşmesiyle oluştuğu bazen de âgâz aynı perdeden gerçekleşse de bestesel seyir açısından tiz bölgelerin kullanımının ses sahasının genişlemesine neden olduğu görülmektedir. Pest taraftan genişleyen ses sahasında ise makamların genellikle karar perdesinin değişmesi suretiyle “kebîr” özelliği kazandığı görülür.

3.2. Sagîrek Sıfatı

Sagîr kelimesiyle aynı anlamdadır. Makam kataloglarına göre yalnızca Tanbûri Artin kullanmıştır.

Nihâvend-i sagîrek, Tanbûri Artin tarafından aynı makamın kebîr ve sagîr varyantlarına ek olarak üçüncü bir tarif olarak verilmiştir (Popescu-Judet, 2002, s. 29). Nihâvend-i sagîr makamıyla kıyaslandığında âgâz perdelerinin ve seyir hareketlerinin aynı olduğu ancak Nihâvend-i sagîr Rast perdesinde karar ederken Nihâvend-i sagîrek'in ise Nihâvend -bugünkü Kürdî- perdesinde karar ettiği görülmektedir. Sagîrek sıfatıyla tanımlanan makamın sagîr olana kıyasla daha tiz bir perdede karar etmesiyle pest bölgeden daralan bir ses sahası söz konusudur.

Paylaşılan bu tarife göre Tanbûri Artin, “sagîrek” sıfatını bir amaç doğrultusunda ve bu sığfata ayırım açısından belirli bir işlev yükleyerek kullanmıştır. Sagîrek sıfatının; sagîr sıfatına kıyasla ve ona nispetle kullanıldığı, hali hazırda sagîr sıfatı almış makama nazaran daha dar bir ses sahasında gerçekleşen farklı bir varyantı vurgulamak için tercih edildiği düşünülmektedir.

3.3. Kâmil Sıfatı

Arapça kökenli bu kelime Türkçede “parçaları tam olan, eksiksiz, bütün” gibi anlamlara gelmektedir (Çağbayır, 2017, s. 821). Makam adlarında ilk kez Kutbüddin Şîrâzî tarafından kullanılmıştır.

Kutbüddin Şîrâzî, “cem’-i kâmiller” olarak sınıfına ait olarak tanımladığı *Bûselik-i kâmil*, *Büzürg-i kâmil* ve *Nühüft-i kâmil* devirlerinde “kâmil” sıfatını kullanır. Şîrâzî’nin tanımladığı bu devirler Çakır (2014) ve Dinç (2021, s. 199) tarafından mürekkeb (terkip) makam arayışlarının ilk örneği olarak görülmektedir. Bu adlandırmada kâmil sıfatı, esasen Şîrâzî’nin, kendinden önceki nazariyatçılardan farklı olarak bir oktavdan geniş aralıkların adlandırılması hususuna yaklaşımından kaynaklanmaktadır. Şîrâzî, bir oktavlık aralığı ‘devir’ veya ‘cem’-i zü’l-küll’; bir oktav ve bir dörtlü aralığının birleşimiyle oluşan aralığı ‘cem’-i kâmil’; iki oktavlık ses aralığını ise ‘etemm-i cumû’ şeklinde adlandırmaktadır (Dinç, 2021, s. 182-183). Ondan önceki nazariyatçıların ‘cem’-i kâmil’ adını iki oktavlık aralığa vermiş olmalarını hatalı bulur ve insanın sesinin sınırlarını esas alınması nedeniyle en büyük aralık olarak bir oktav ve bir dörtlünün birleşimi olan cem’-i kâmil aralığını verir.

Şîrâzî’nin aralık türlerine yönelik bu yaklaşımı sebebiyle bir buçuk oktavlık ses sahasından oluşan ezgisel yapıları da “kâmil” sıfatıyla adlandırmış olması muhtemeldir. Kâmil sıfatlı bu yapıların tarifleri incelendiğinde günümüzdeki terkip anlayışıyla benzerlik taşıdığı görülmektedir. Şîrâzî, tanımladığı çeşitli devirleri tiz taraftan simetrik veya asimetrik olarak genişletilmiş ve yeni birleşimler elde edilmiştir. Muhtemeldir ki icra alanında işittiği ezgisel yapıları tanımlayarak veya kendi icadı olan yeni birleşimler üretmek icra ve teori alanlarına katkı sağlamak istemiştir. Sonuç olarak “kâmil” sıfatının, makamın ses sahasının ve ezgisel sınırlarının, devirlere -cem’i zü’l küll- kıyasla farklılığını ifade etme işleviyle kullanıldığı açıktır. Şîrâzî’nin yaklaşımına göre en büyük aralık olan cem’i kâmil ve bu aralığı kullanan makamlar, sıfatın kelime anlamıyla bağlantılı olarak “tam”, “eksiksiz”, “olmuş, olgunlaşmış” niteliktedir. Bu yaklaşım, kâmil sıfatının ses sahası açısından işlev kazandığına işaret etmektedir. Kâmil sıfatı, Şîrâzî sonrasında aralık adlarında kullanılmaya devam etse de makam adlarında kullanımı görülmemektedir.

Paylaşılan bu tanımlara göre makam adlarında “kâmil” sıfatının bir kullanım amacı olduğu ve belirli bir işlev taşıdığı görülür. Kâmil sıfatının, Kutbüddin Şîrâzî tarafından ses sahası ve aralık açısından “eksiksiz” ve “tamamlanmış haldeki ezgisel yapıları nitelendirme amacıyla kullanılmaktadır. Bu yönüyle “kâmil” sıfatı, makama-terkibe ses sahası açısından “tamlik” ve “bütünlük” anlamı atfetmektedir.

3.4. Güncel Nazarî Kaynaklarda Mezkûr Sıfatlar

Tarihsel kaynaklarda çeşitli nazariyeciler tarafından “kebîr”, “sagîr”, “sagîrek” ve “kâmil” sıfatlarının çeşitli işlevler yüklenerek makam adlarında kullanılması yaklaşımının, günümüzde makam teorisi alanında yayımlanan bazı kaynaklarda da benzer şekilde mevcut olduğu görülmektedir. Ulaşılabilen bazı kaynaklar mezkûr sıfatlar açısından incelenmiş ve aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Kutluğ (2000), “Türk Musikisinde Makamlar” adlı kitabında “Kebîr ve Sagîr Türü Makamlar” başlığında Mahur-ı kebîr, Mahur-ı sagîr, Nihâvend-i kebîr, Nihâvend-i sagîr, Nikriz-i kebîr ve Nikriz-i sagîr makamlarının adlarını saysa da bunlar hakkında literatürde yeterince bilgi bulunmadığını belirtir (s. 431). Örneğin makam açıklamalarında eski kaynakların Nikriz makamını kebir ve sagîr olarak ikiye ayırdığını belirtip çeşitli bilgiler verse de kendisi bu ayrımı gerekli görmez ve tek bir Nikriz makamı tarifi verir. Kitabında kebîr-sagîr sıfatlı olan iki makama yer verir. Bunlardan biri *Nihâvend-i kebîr* makamıdır.

Rast'ta Nihâvend dizisiyle Nevâ'da Nihâvend dizisinin birleşimiyle oluşan makam ses sahası açısından diğer Nihâvend türlerine kıyasla oldukça geniş bir alanı kullanır (s. 307). Kutluğ'un tanımladığı bir diğer makam *Rast-ı sagîr* ise nazariyat tarihinde yalnızca bu kaynakta görülen özgün bir örnektir. Makamın tanımındaki şu cümleler sagîr sıfatının kullanım amacı ve işlevine açık bir örnek teşkil eder:

Rast-ı Sagîr (Küçük Rast) Çargâh perdesini çok kullanır. Bu seyir sırasında, Segâh perdesini önemli bir asma karar perdesi olarak kullandığı görülür. Musikicilerimiz Rast-ı Sagirde olduğu gibi küçük tabirini, lahinler için de geçerli görmüşler, Rast-ı Sagîr'i Rast beşlisi içinde kullanmaya ve taşırmamaya dikkat etmişlerdir. Makamın seyirini gösteren peşrev ve saz semaisinin birinci haneleri ve mülazimleri bu özelliği bize açıkça belirtmektedir. Rast-ı Sagir bu suretle daha dar olan bir lahin çevresi içinde seyirini gösterir, Rast ve Rehavide olduğu gibi peste doğru bir genişleme yapmaz. (s.320)

Tarıftan anlaşıldığı üzere Rast-ı sagîr, Rast makamı dizisinin yalnızca Rast-Nevâ arasındaki perdelerini kullanan bir varyantı gibidir.

Hatipoğlu (2019) "Makamlar ve Terkibler" adlı kitabında önce tarihsel kaynakların verdiği tarifleri alıntılıyıp ardından bu tariflerden ve günümüzün bilgi ve ihtiyaçlarından hareketle kapsayıcı bir şekilde kendi tanımını paylaşır. Kitapta müstakil olarak sagîr-kebîr ayrımı kullanılarak tanımlanan başlıca makam ve terkipler şunlardır; *Mâhûr-ı sagîr* ve *Mâhûr-ı kebîr* terkipleri tarihsel kaynaklarda olduğu gibi temelde karar perdesi değişikliğiyle farklı ezgisel menzilleri yansıtır (s. 287). *Tâhir-i sagîr* ve *Tâhir-i kebîr* arasında ise ezgisel menzil farkı bulunmamakta ancak kebîr olan diğerine kıyasla daha fazla makamın birleşimiyle oluşan bir terkip olarak açıklanmakta ve aynı menzil içerisinde daha fazla nağme ve perde kullanımı oluşmaktadır (s. 325), *Nihâvend-i kebîr*, asıl makam Nihâvend'e kıyasla seyirde daha tiz bölgelere genişler (s. 729). *Nihâvend-i sagîr*'in birinci türü seyre Çargâh perdesinden başladığı için daha dar bir ses sahası kullanarak Rast perdesinde karar ederken *Nihâvend-i sagîrek* ise sagîr olanla aynı şekilde seyre başlayıp Kürdî perdesinde karar eder (s. 737). Bu tarifler incelendiğinde makam isimlendirmelerinde tarihsel kaynakların ezgisel menzil için kullandığı işlevsel yöntemlerin takip edildiği fakat özgün ve yeni bir isim önerisi sunulmadığı görülür. Hatipoğlu'nun, söz konusu sıfatları kullanan makamların kendi içlerinde var olan alt varyantlarını da dikkate aldığı, farklı dönemlerde farklı nazariyatçılar tarafından değişken içeriklerle tarif edilen Nihâvend-i sagîr gibi makamlar için birinci nevi ve ikinci nevi gibi ayrımlara gittiği görülür.

Öztürk'ün (2022a) "Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I" adlı kitabı, nazariyat tarihinde birbirlerinin varyantı olan ve kullandıkları ses sahası açısından farklı "nağme tarzları" içeren makamları eski kaynakların sagîr-kebîr ayrımından yararlanarak ayırması ve günümüz teori alanının ihtiyaçlarını da dikkate alarak çeşitli çözümler önermesiyle ilgili sıfatların etkili bir şekilde kullanımına önemli bir örnektir. Öztürk'ün söz konusu sıfatları makam adlarında işlevsel olarak kullanmasına gösterilebilecek bazı örnekler şunlardır;

Nevruz sagîr, Nevruz asıl makamının tanımı içinde yer alır ve bu makama verilebilecek diğer bir isim olarak önerilir. Nev'â'dan âgâzla Dügâh'ta karar eden bu makamın "sagîr" nitelikli olduğunu ancak ikinci bir menzil olarak Gerdâniye'den âgâz eden örneklerin ise "kebîr" nitelikte olduğunu belirterek ses sahası açısından genişlemenin makam adlarındaki yansımaya vurgu yapar (s. 75). *Muhayyer kebîr*, Muhayyer makamı tanımı içinde Muhayyer'in Tiz Çargâh perdesinden âgâz eden örneklerine verilebilecek isim olarak önerilir (s. 95). Benzer bir adlandırma önerisi *Tâhir kebîr* için de aynı işlevle geçerlidir (s. 100). Kebîr sıfatının ezgisel menzile yönelik işlevi Vech-i Hüseyinî makamında net bir şekilde görülür. Öztürk, Hüseyinî'den âgâzla Dügâh'ta karar eden -Acem perdesini de kullanarak- bu makamın Muhayyer perdesinden âgâz eden diğer bir türünü *Vech-i Hüseyinî kebîr* olarak adlandırdığını ifade eder (s. 186). Bu kaynakta görülen en spesifik örneklerden biri de *Kürdî kebîr* makamıdır. Öztürk, geçmişte makamları isimlendirmede yararlanılan sagîr ve kebîr ayrımından yararlandığını belirterek, eser örnekleri Kürdî veya Muhayyer kürdî makamı dağına karışan ancak düzen ve nağme tarzıyla kendine has özellikler taşıyan bu makamı ilk kez kendisinin isimlendirdiği belirtmektedir (s. 197). Kebîr sıfatının, Hüseyinî'den âgâzla Dügâh'ta karar eden Kürdî makamına kıyasla Muhayyer'den âgâz edip Dügâh'ta karar eden bu makama verilmesinde ezgisel menzilin etkisi görülür. *Mâhûr sagîr* ile *Mâhûr kebîr* arasında karar perdesi açısından genişleyen menzil farkı varken (s. 208). *Niyriz-i kebîr* ve *Niyriz-i sagîr* arasında ise âgâz perdesi açısından menzil farklılığı vardır (s. 239). Bu kaynakta; isimlendirmelerde tarihsel kaynakların işlevsel yöntemleri takip edilirken bir taraftan da günümüz müzik icrasının ve eser örneklerinin gereklilikleri doğrultusunda sunulan yeni isim önerileri dikkat çekmektedir.

3.5. Nazarî Modeller ve Temsilcilerinin Makam Anlayışlarının Kebîr-Sagîr Sıfatı Kullanımına Yansıması

Makam isimlerinde kebîr ve sagîr sıfatları ilk kez Abdülkâdir Merâgî tarafından kullanılmıştır. Makam nazariyat tarihinde "hâce-i cihan" olarak anılan Merâgî, icracılığı ve bestekârlığının yanı sıra, usûl, çalgı ve mûsikî terimleri mucidi olması ve teorik açıklamalarında izlediği yöntem dolayısıyla öncü, değiştirici ve ekol oluşturucu bir role sahiptir (Uslu, 2015, s. 7-42). Merâgî, kullandığı bu adlandırma yöntemiyle de nazarî alana özgün bir öneri ve yöntem getirmiş, aynı zamanda kendinden sonraki nazariyatçıları da bu yönde etkilemiştir. Merâgî'ye yakın tarihlerde eser veren ve aynı nazarî modele mensup Mehmet Ladikî ve Alişah bin Hacı Büke'de kebîr ve sagîr sıfatlı ezgisel yapılar yoğun olarak görülürken, sonraki nazarî kaynaklarda bu sıfatları içeren makam adlarında seyrekleşme ve azalma görülmektedir. Söz konusu bu azalmada, zaman içerisinde varyantlardan yalnızca birinin tercih edilir olması ve tercih edilenin sıfat olmadan asıl makam adıyla anılması önemli bir etkidir. Bu hususta Kantemiroğlu, edvârının asıl bölümlerinde kebîr-sagîr türü hiçbir makama yer vermemesiyle kilit bir rol üstlenir. Bazı makamların tanımlarında "bu makam iki türde açıklanır", "iki şekilde bilinir" gibi ifadelerle varyantlara ve eski ve yeni bilginin ayrımına işaret etse de asıl geçerli olan makam kendi döneminin musiki icra çevrelerinde bilinen ve kendi edvârında açıkladığı çeşididir. Böylelikle sadece "asıl" olarak gördüğü makamı tanımlar ve herhangi bir makam isminde sıfat kullanarak çeşitlemeye gitmez. Bu tutumunda "geleneğe karşı olumsuz tavrı" (Behar, 2017 s. 67-74) ve kendi bilgisini ön planda tutması önemli bir etkidir.

Kebir ve sagîr sıfatlarının yeniden kullanım yoğunluğundaki artışın Abdülbâkî Nâsır Dede'de görülmesi tesadüf değildir. Kendisini nazârî geleneğin bir halkası olarak konumlandırma çabası (Behar, 2022, s. 112), eski kaynaklara önem vermesi ve o kaynaklarda gördüğü, icra alanında duyduğu veya yeni icat edilen her bir ezgisel yapıyı kaydetme düşüncesi çok fazla makam-terkip varyantıyla karşılaşmasına sebep olmuştur. Her bir varyant için isim üretme ve benzerlerinden ayırım sağlama hususunda Merâgî'nin ve sonraki nazariyatçıların kullandığı kebîr-sagîr sıfatları onun için de önemli bir araç haline gelmiştir. Öyle ki Mehmet Ladikî'den sonra kebîr-sagîr ayırımını en çok kullanan kişi Nâsır Dede'dir. Bu hususta Nâsır Dede'nin düşünce ve yöntemlerine ilişkin Behar'ın (2022, s. 272) tespitleri, bu araştırmanın sonuçlarıyla paralellik taşır; "Nâsır Dede'nin sayıp döktüğü yeni terkiplerin birçoğu kullanımdaki terkiplerden birine veya birkaçına çok benzer. Yeni terkinin kullandığı fazladan bir tek perde, 'makam dairesinin' azıcık genişlemesi veya daralması onun yeni bir terkip olarak tanımlanmasına vesile olur."

Kebîr ve sagîr sıfatlı makam adları 20. yüzyıl itibarıyla neredeyse tamamen tedavülden kalkmaktadır. Eski kaynakların yer verdiği kebîr-sagîr türü birçok makam adı, 20. yüzyıl kaynaklarında, "kullanılmayan", "gerekli olmayan", "unutulmuş" makamlar kategorisinde anılır. Bu tarih aynı zamanda makam nazariyatı alanında tonaliteye dayalı dizi temelli anlayışın (Öztürk, 2021, s. 47) etkin ve yaygın olmaya başladığı bir dönemin başlangıcıdır. Bu anlayışı temsil eden Suphi Ezgi, H. Sadeddin Arel ve Ekrem Karadeniz'in eserlerinde Nihâvend-i kebîr hariç kebîr-sagîr sıfatlı başka bir makama yer verilmez. Bu durum, dizi temelli makam anlayışın, ezgisel hareketin ve seyrin incelikli detaylarını kısıtlayan, indirgemeci ve standartlaştırıcı yapısına önemli bir örnektir. Bu modelin makam tanımlarında sıklıkla rastlanan "duraktan veya güçlü civarından seyre başlanır", "tiz durak ve civarından seyre başlanır", "dizinin pest tarafındaki x dörtlüsü seslerinden seyre başlanır" gibi açıklamalar, aslında her biri farklı bir hareket tarzını ve farklı bir nağmeyi meydana getirerek varyant oluşumuna sebep olacak âgâz perdesi kullanımlarını bir potada eriterek aynı kalıba sokmaktadır. Bu uygulama aynı zamanda, Osmanlı/Türk mûsikîsi geleneğinin hâkim nazârî anlayışını oluşturan makam modeli ve seyir modelinin (Öztürk, 2021) başlıca özelliklerinden olan "âgâz perdesi makam adlandırmasının temelidir" (Öztürk, 2014, s. 80) ilkesiyle de doğrudan çelişir.

Günümüz nazârî kaynaklarında ise dizi merkezli anlayışın ve bu anlayışın makam adlandırmasındaki tutumunun terk edildiği görülmektedir. Kaynaklar, makamlardaki âgâz perdesi farklarını, ses sahası ve ezgisel menzil özelliklerini dikkate alarak kebîr ve sagîr sıfatlarını etkin bir şekilde kullanmaktadır. Son on yılda yayımlanan nazârî kaynakların, 20. yüzyıla hâkim olan dizi merkezli anlayışın aksine "ezgi merkezli" modellere yöneldiği dikkate alındığında bu eğilimin makam-terkip isimlerine de yansımaları oldukça önemli ve dikkat çekici bir sonuçtur. Eski kaynaklar, bugünün isimlendirme ve sınıflandırma ihtiyaçlarına yeterince yanıt verememekte, değişen mûsikî icrası farklı koşullar yaratmakta ve yeni teorik boşluklar oluşturmaktadır. Güncel kaynakların sunduğu özgün ve yeni isim önerileri teori alanının boşluklarını doldurmakta ve çeşitli ezgisel ihtiyaçları gidermektedir.

Sagîrek sıfatı, sagîr sıfatıyla benzer bir işlevle ilk ve tek olarak Tanbûri Artin tarafından kullanılmıştır. Sagîr olana kıyasa daha dar bir menzilin ifadesinde kullanılan bu kelime pragmatist bir yaklaşımın ürünüdür. Esasen tanbur öğrencileri için makamların seyir örneklerini ihtivâ eden Artin'in edvârı, Popescu-Judetz'e (2002) göre bütünüyle didaktik ve pragmatik yapıdadır (s. 133). Bu yönüyle Tanbûri Artin'in, karşılaştığı ve tanımlama ihtiyacı hissettiği bir ezgisel yapıyı, sagîr olana kıyasla "sagîrek" sıfatını ekleyerek gerçekçi ve özgün bir isimlendirme önerisi getirdiği görülmektedir.

Kâmil sıfatı, özel bir amaçla doğrudan bir buçuk oktavlık ses sahasında gerçekleşen makamları vurgulamak için ilk kez Kutbüddin Şîrâzî tarafından kullanılmıştır. Şîrâzî'nin nazariyesinde en büyük ve temel aralık olan "cem'-i kâmil" aralığındaki "tam" ve "eksiksiz" ses sahası, bu genişlikteki ses sahasına sahip makamların adına aynı sıfat vasıtasıyla yansımıştır. Şîrâzî'nin devir, usûl, çalgı eğitimi ve ses anatomisi gibi alanlardaki yenilikçi fikirleri ve nazariyat tarihinde oynadığı öncü rol (Dinç, S. ve Çakır, A., 2022; Öztürk, 2022b, s. 136) dikkate alındığında "kâmil" sıfatını kullanarak makam isimlendirmesinde yenilikçi bir yaklaşım sergilediği ve nazarî alana özgün bir öneri getirdiği görülür. Aralıklar konusunda kendinden önceki nazariyatçılardan farklı bir yaklaşıma sahip olmasından kaynaklanan bu isimlendirme, sonraki nazariyatçılar tarafından ise benimsenmemiştir. Şîrâzî 'den sonra herhangi bir kaynakta "kâmil" sıfatlı makam adı olmaması ayrıca incelemeye değerdir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Elde edilen bulgulardan hareketle makam isimlerinde kebîr ve sagîr sıfatlarının; icra ve/veya nazariyat alanında iki türde bilinen, iki farklı varyanta sahip ezgisel yapıları hem birbirleriyle bağlantılarını korumak hem de sınıflandırma açısından ayırım gözetmeyi gerektirecek derecede farklılıklar olduğunu vurgulamak amacıyla kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen makam tariflerinden elde edilen sonuçlara göre kebîr olan makamlar veya varyantlar, sagîr olana kıyasla ya ortak bir ezgisel menzil içerisinde daha fazla sayıda perdeye ya da tiz ve/veya pest taraftan yapılan eklemelerle daha geniş bir ezgisel menzile sahiptir. Sagîrek sıfatının ise sagîr sıfatıyla benzer bir işlevle, sagîr olan varyanta kıyasa daha dar bir menzilin ifadesinde kullanıldığı görülmüştür. Bu sıfatların dışında ses sahası açısından işlev taşıyan bir diğer sıfat olan kâmil sıfatı ise özel bir amaçla doğrudan bir buçuk oktavlık ses sahasında gerçekleşen makamları vurgulamak için üretilmiş ve kullanılmıştır. Bu sonuçlardan hareketle, araştırmada ele alınan kebîr ve sagîr sıfatlarının, 15. yüzyıldan itibaren artan veya azalan yoğunluklarla da olsa sürekli bir şekilde kullanıldığı ve makam adlandırması açısından oldukça işlevsel oldukları yargısına varılmıştır.

Günümüzde ise mevcut makam mûsikîsi dağarı gittikçe zenginleşmekte ve bestecilik sınırları sürekli genişleyerek yeni ezgisel ufuklar oluşmaktadır. Bu nedenle teori alanının bu gelişmeleri takip ederek mevcut repertuarı daha analitik bir şekilde incelemesi ve çağın ezgisel yeniliklerini anlama ve açıklama için yeni modeller üretmesi kaçınılmaz bir gerekliliktir. Yeni teorik modellerdeki makam adlandırmalarında, agâz perdesi, geçici karar perdesi, karar perdesi ve perde düzeninin giriftli/giriftsiz

kullanımı gibi seyri oluşturan aslî unsurların herhangi birinde gerçekleşen değişiklikler ve farklılıklar dikkate alınmalı, bu özellikler doğru tespit edilmeli ve farklılıklar gözetilerek sınıflamalar yapılmalıdır. Bu doğrultuda, bu araştırmada kullanım amaçları incelenen sıfatların, tarihsel kaynakların birçoğunda olduğu gibi ses sahası genişliği ve varyantlar arası ezgisel menzil farkını belirtmek için makam isimlerinde kullanılması önerilmektedir. Nazariyat tarihinde kullanılmış makam adlarıyla uyum ve süreklilik sağlamak adına “kebîr” ve “sagîr” kelimelerinin kullanılmasının yanı sıra bu kelimeler günümüz Türkçesi açısından daha anlaşılır olması sebebiyle “büyük” ve “küçük” olarak da tercih edilebilir.

KAYNAKÇA

- Anonim Risale (1750). Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa 1011/6, 244a-248b
- Arel, H. S. (1993). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri*. (Düz. O. Akdoğu). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Başer, F. A. (2013). *Türk musikisinde Abdûlbâkî Nâsır Dede: Abdûlbaki Dede'nin hayatı ve "Tedkîk u Tahkîk"*. Fatih Üniversitesi Konservatuvarı Müdürlüğü Yayınları.
- Behar, C. (2017). *Kan dolaşımı, ameliyat ve musiki makamları-Kantemiroğlu (1673-1723) ve edvârının sıra dışı müzikal serüveni*. Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (2022). *Kadîm ile cedîd arasında-III. Selim döneminde bir Mevlevî şeyhi Abdûlbâkî Nâsır Dede'nin musiki yazmaları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Can, C., & Levendoğlu, N. O., (2002). Geleneksel Türk sanat müziği terminolojisinde çok kültürlü unsurlar. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (3), 239-245.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gefad/issue/6764/91009>
- Çağbayır, Y. (2017). *Ötüken Osmanlı Türkçesi sözlüğü*. Ötüken Neşriyat.
- Çakır, A. (1999). *Alişah b. Hacı büke (?-1500)'nin Mukaddımetu'l-usul adlı eseri* (Yayın No 87882) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çakır, A. (2014). Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-tâc'ında devir ve cem'i-kâmiller. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 37, 75-96.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/omuifd/issue/20316/215705>
- Daloğlu, Y. (1993). *Yazarı bilinmeyen bir mûsikî risalesinde anılan perdeler ve makamlar* (Yayın No 26527) [Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Dinç, S. (2021). *Kutbüddîn Şîrâzî'nin Dürretü't-tâc'ındaki mûsikî bölümünün incelenmesi* (Yayın No 706148) [Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Dinç, S., & Çakır, A. (2022). Mûsikî nazariyatı tarihinin mühim bir siması: Allâme Kutbüddîn Şîrâzî. *Eskiyeni*, 46, 245-268. <https://doi.org/10.37697/eskiyeni.1050244>
- Duru, R. (2021). *Türk musikisi nazariyatçıları kronolojisi*. Academia.
<https://independent.academia.edu/RIZADURU>
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî ve amelî Türk mûsikîsi*, Milli Mecmua Matbaası.

- Gençoğlu, M. S. H. (2020). Vahyîzâde Mehmet Kastamonî'nin mûsikî teorisi. *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 91-109.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ulasbid/issue/54401/738559>
- Hatipoğlu, E. (2019). *Makamlar ve terkipler-Mansur/Aeu*. Google Kitaplar.
<https://play.google.com/books/reader?id=DnGqDwAAQBAJ&pg=GBS.PP1>
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsîdu'l-elhân adlı eseri* (Yayın No 258503) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk mûsikîsinin nazariye ve esasları*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Koç, F. (2017). *Abdülaziz b. Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvâr-ı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk musikisinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu Yılmaz, O. (2002). *XIII. yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri* (Yayın No 125814) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Öncel, M. (2023). *Kazım uz- müzik terimleri sözlüğü*. Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Öztürk O. M., Beşiroğlu, Ş., & Bayraktarkatal, M. E. (2014). Makamı anlamak: Makam nazariye tarihinde başlıca modeller. *Porte Akademik*, 10, 9-36.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri* (Yayın No 381924) [Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Öztürk, O. M. (2021). Makam nazariyat tarihinde başlıca gelenek ve modeller. Murat Salim Tokaç & Cenk Güray (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* (s. 3-70). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2022a). *Türk müziğinin temeli olarak halk müziği teorisi ve uygulaması I*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2022b). İstanbul'da müzik teorisi çalışmaları: önde gelen teorisyenler ve eserleri. Hakan Dedeler (Ed.), *Müzik İstanbul* (s. 126-193). Esenler Belediyesi Yayınları.
- Pappas M. (1997). *Kiltzanidis'in kitabı* (Yayın No 62283) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Parmaksız, M. N. (2016). *Bodleian kütüphanesi 127-128 numaralı türk musikisi güfte mecmuasının incelenmesi* (Yayın No 447617) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Popescu-Judetz, E. (2002). *Tanbûrî küçük Artin*. Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E. (2010). *A summary catalogue of the Turkish makams*. Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judetz, E., & Sirlı, A. A. (2000). *Sources of 18th century music: Panayiotos Chalatzoglou and Kyrillos Marmarinos comparative treatises on secular music*. Pan Yayıncılık.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir merâgî ve Câmiu'l-elhân* (Yayın No 208864) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Sönmez, V. & Alacapınar, F. G. (2019). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*. (7. baskı). Anı Yayıncılık.

- Tekin H. (1999). *Ladikli mehmet çelebi ve er-risaletü'l-fethiyye'si* (Yayın No 87226) [Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Tekin, A. (2015). *Türk mûsikîsinde nağmeler ve makamlar-Kemâni Hızır ağa'nın Tefhimü'l makâmât fi tevlidî'n nagâmât isimli edvâr'ı örneğinde 18. Yüzyıl Türk mûsikîsi*. Büyüyen Ay Yayınları.
- Tırışkan, A. G. (2000). *Hâşim bey'in edvârı* (Yayın No 98739) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafid Efendi ve musiki*. Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2007). *Fatih Sultan Mehmed döneminde mûsikî ve Şems-i Rûmî'nin mecmûa-i güftes'si*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Uslu, R. (2015). *Merâgî'den II.murad'a müziğin maksatları-Makâsıdu'l-elhan*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Uslu, R. (2017). *E dvâr-ı musiki: 1642 tarihli*. Çengi Yayınevi.
- Uslu, R. (2018a). Mehmed Said'in 1775'te yazdığı Zeyl-i risale-i edvar-ı kadızade adlı eserin incelenmesi. *Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 3(5), 128-153.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademiksanat/issue/37684/19355>
- Uslu, R. (2018b). *Merâgî'nin son müzik eseri: Zevâid-i fevâid-i aşere*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Uslu, R. (2019). Osmanlıda Anadolu edvarları ekolünün kronolojisi. Feyzan Göher Vural & Timur Vural (Ed.), *Türk Musikisi Atlası* (s. 215-234). Yeni Türkiye Yayınları.
- Uslu, R. (2021). Makam tablosu: Selçuklu zamanı Anadolu ve komşu coğrafyasında sistemcilerden yeni sistemcilere. Murat Salim Tokaç & Cenk Güray (Ed.), *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (s. 71-125). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Uygun, M. N. (2021). *Tirevî'nin mûsikî risâlesi*, Dört Mevsim Kitap.
- Yalçın, G. (2019). *Kevserî mecmuası*. Gece Kitaplığı.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

In the theory of makam music, naming the four basic melodic groups, namely makam, voice, branch and compound, is one of the main aims of the theoretical field from past to present. In the field of performance, where hundreds of makams have been invented, there has been a need to produce names for new melodic structures in every period of history, and various methods have been followed in the naming of makams based on this need. When the theoretical sources of makam music are analyzed, it is seen that various theoreticians use combined names produced by adding some adjectives to the name of any makam in the names of melodic structures such as makam(maqam), âvâze(voice), şûbe(branch) and terkip(compound). It is seen that melodic structures with these combined names continue to exist as a variant with other melodic structures with which they are closely related, or as a

unique melodic structure with different characteristics. Based on the explanations of the theoreticians, it is understood that these additions to the names of makams are generally made with a specific purpose and function in terms of melodic aspects.

2. Method

In this context, this study aims to examine the purposes for the use of adjectives "kebîr", "sagîr", "sagîrek" and "kâmil", which are frequently seen in the names of makams in theoretical sources. In addition to this aims, to question the possibilities that these makam names might provide in understanding certain stages of change in the theoretical tradition, the basic approaches of theoreticians and the relationship between the fields of performance and theory. To this end, the makam names found in theoretical sources from the 13th century to the 20th century were searched for with reference to three different makam catalogs, and the makams with the aforementioned adjectives in their names were identified. The definitions of the identified makams were analyzed and compared with that of other makams to which they are closely related in terms of variantization, thus determining the purposes of use of these adjectives and the functions they carry.

3. Findings, Discussion and Results

According to the findings, it has been concluded that the adjectives kebîr, sagîr, sagîrek and kâmil in the names of makams are used for a functional distinction in terms of the sound field and melodic range in which the makam is realized. The adjectives "kebîr" and "sagîr" are used in order to emphasise that the melodic structures known in the field of performance and theory of the two types are both related to each other and that there are enough differences to require a distinction in terms of classification. A kebîr makam has either a greater number of pitches within a common melodic range or a wider melodic range with changes made on the high and/or low side compared to a sagîr makam. According to the results of this study, the adjectives kebîr and sagîr were first used in makam names by Abdülkadir Meragi. The adjective "sagîrek" refers to a narrower melodic range compared to sagîr. It was used only by Tanburi Artin. The adjective "kâmil" was used by Kutbüddin Şirazi for a special purpose, to emphasize makams that use a sound field of one and a half octaves. It has also been revealed that these makams provide important clues for understanding the various characteristics of theoretical models, the change of makams throughout their known history and the interaction between performance and theory. Based on these results, it is suggested that the adjectives analyzed in this study be used in makam names to indicate the difference in the width of the sound field and the melodic range between variants, as in the old theoretical sources.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %100


Çıkar Çatışması Beyanı

Bu araştırma tek yazarlı olduğu için çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Atrf/Citation

Sopaoğlu, U., & Özdek, A. (2024). Türk müziği sol klarnet eğitiminde öğretim programı tasarısına yönelik ihtiyaç analizi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9(1), 171-195.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1464557>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 06.04.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 07.06.2024 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1464557
---	--	---

Ufuk SOPAOĞLU

Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, usopaoğlu@nku.edu.tr



Atilla ÖZDEK

Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet. Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, aozdek@erbakan.edu.tr



* Bu makale birinci yazar tarafından savunulmuş, ikinci yazarın danışmanlığını yürüttüğü 08/11/2023 tarihli "Türk Müziği Sol Klarnet Eğitimine Yönelik Başlangıç Düzeyi Öğretim Programı Tasarısının Öğrencilerin Çalma Becerisine Etkisi" başlıklı doktora tezinden faydalanılarak üretilmiştir.

TÜRK MÜZİĞİ SOL KLARNET EĞİTİMİNDE ÖĞRETİM PROGRAMI TASARISINA YÖNELİK İHTİYAÇ ANALİZİ

ÖZ

Bu çalışmanın amacı, başlangıç düzeyi Türk müziği sol klarnet eğitimine yönelik öğretim programının ihtiyaçlarını belirlemektir. Bu amaçla nitel araştırma yöntemlerinden biri olan tarama modeli bir yaklaşım benimsenmiştir. Araştırma verileri yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla elde edilmiştir. Dört akademisyene konuya ilişkin sekiz soru sorulmuş ve görüşmelerin ses kayıtları içerik analizi tekniğiyle çözümlenerek değerlendirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubu evrenin tamamını temsil etmektedir. Araştırma sonucunda; başlangıç düzeyinde Türk müziği sol klarnet eğitiminde; eğitimcilerin kendi oluşturdukları öğretim programlarını uyguladıkları, buna bağlı olarak öğrencilerin bireysel farklılıklarını göz önünde bulundurma gayretinden dolayı da uyguladıkları öğretim programlarında daha esnek ve pratik bir yaklaşım benimsedikleri Türk müziği klarnet eğitimcileri öğretim programlarını hazırlarken; öğrencilerin kaliteli sesler üretebilmesi, entonasyonlarını geliştirebilmesi ve enstrümanlarında ustalık kazanabilmesi için duruş, tutuş, nefes alma ve tonal müzik odaklı uygulamalara önem verdikleri anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği Sol Klarnet, İhtiyaç Analizi, Müzik Eğitimi, Öğretim programı Tasarısı

NEEDS ANALYSIS FOR CURRICULUM DESIGN IN TURKISH MUSIC G CLARNETE EDUCATION

ABSTRACT

The aim of this study is to determine the needs of the curriculum for beginner level Turkish music solo clarinet education. For this purpose, a survey modeled approach, one of the qualitative research methods, was adopted. The research data were obtained through a semi-structured interview form. Four academicians were asked eight questions on the subject and the audio recordings of the interviews were analyzed and evaluated by content analysis technique. The study group of the research represents the entire population. As a result of the research; in Turkish music solo clarinet education at the beginner level; educators apply the curricula they have created themselves, and accordingly, they adopt a more flexible and practical approach in the curricula they apply due to the effort to take into account the individual differences of the students. While preparing the curricula of Turkish music clarinet educators; it was understood that they attach importance to posture, grip, breathing and tonal music-oriented practices in order for students to produce quality sounds, improve their intonation and gain mastery of their instruments.

Keywords: Turkish Music G Clarinet, Needs Analysis, Music Education, G Clarinet Teaching Programme

1.GİRİŞ

Yüzyıllar boyunca insanlığın yaşamındaki gelişmeler ve bu gelişmelere bağlı olarak ortaya çıkan değişimler, müzik ve müzik aletlerinde de derin ve köklü değişimleri beraberinde getirmiştir. Özellikle müzik aletlerindeki değişim süreçlerine yakından bakıldığında üflemeli çalgılar ailesinin birçok üyesinin ilkel bir formdan sistematik bir yapıya gelişip dönüştüğü ve böylece yeni üflemeli çalgıların ortaya çıktığı bilinmektedir. Üflemeli çalgılar ailesinde gelişimini en son tamamlayan çalgılardan biri olan klarnet ise yaklaşık üç asırlık bir geçmişe sahiptir.

17. yy. başlarında, Alman çalgı yapımcısı J. C. Denner, sıradan bir köy enstrümanı olan Chalumeau'ya (Şalümo) iki ek perde ekleyerek müzik tarihinde yeni bir enstrümanın doğmasına öncülük etmiştir. Şalümodan klarnete yapılan ilk ve en önemli geçişin, Denner'in oktav anahtarını şalümoya eklemesiyle gerçekleştiği bilinmektedir (Terlikol, 2006, s.41). "Oktav perdesinin eklenmesiyle klarinetin üçüncü doğuşkanları çalınabilir hale gelmiş, böylelikle uygulamada çalgının ses kapasitesi ikiye katlanmıştır. Denner' in eklediği ikinci perdenin görevi ise bu iki ses aralığı arasında doğal olarak meydana gelen boşluğu doldurmak olmuştur" (Sındır, 2011, s.10).

Denner'in şalümoya getirdiği yeniliklerin yanı sıra, dönemin diğer çalgı yapımcı ve icracılarından olan Theobald Boehm (Boehm sistemi) ve Iwan Müller (Albert sistemi), klarnetin bugünkü formuna ulaşmasında önemli roller üstlenmiştir (Hoeprich, 2008, s.146). Klarnet, Batı sanat müziğinde birçok bestecinin dikkatini çekmiş ve birçok klasik eserde kendine yer bulmuştur. Dönemin önemli bestecilerinden W.A. Mozart'ın K.V. 622 La Majör Klarnet Konçertosu, klarnetin kısa sürede müzik literatürüne girdiğini göstermektedir (Karaçetin, 2006, s.1).

Avrupa'da hızlı bir şekilde tanınan klarnet, ülkemiz coğrafyasında ise 19. yy. başlarında tanınmaya başlamıştır. 19. yy. başlarında II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağını lağvetmesiyle yerine Muzıka-yı Hümayun'un kurulduğu bilinmektedir. Yeni kurulan bu kurumda mehterin yerini alan bandonun başına da İtalyan müzik adamı Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Donizetti'nin daha önce Osmanlı'da tanınmayan birçok çalgının yeni kurulan bu bandoya getirilmesine öncülük ettiği bilinmektedir. "Muzıka-yı Hümayunda çalgı öğretiminde görev yapan yabancı uzmanlar arasında Giovanni, Castoldi, Blanche, Spinelli, Romano, Lombardi, Borghini, Robelli, Falcone, Berteran, Miliço, Wondra, Bugvani gibi eğitimciler görev yapmıştır. Bu isimler görev yapan uzmanlardan sadece bir kaçıdır" (Alimdar, 2016, s.86).

Muzıka-yı Hümayun'un kurulmasıyla burada yetişen klarnet icracıları ve eğitimcileri, günümüze kadar Batı sanat müziği ekseninde birçok icracı ve eğitimcinin yetiştirilmesinde öncülük etmişlerdir. Bu isimlerin başında; "M. Ali Bey, Zati Arca ve Veli Kanık gelmektedir" (Gazimihal, 2019, s.93,129).

Muzıka-yı Hümayunla tanınan klarnet, sadece bando ve Batı sanat müziği alanlarında değil, aynı zamanda yöresel müziklerde ve klasik Türk müziğinde de ilgi görüp beğenilen bir çalgı hâline gelmiştir. Günümüzde Türk Müziğinde klarnet ve klarnet icracılığı, Muzıka-yı Hümayun'dan miras kalan geleneğin ve icracılığın etkisini kısmen aşarak, özgün bir ruh ve karakter kazanmıştır. "Türk klarneti olarak bilinen Sol Klarnet, benzersiz tınısı, çalım tarzı, icracılığı ve hatta mekanik yapısıyla dünya çapında farklı kültürlerde ve ülkelerde Türk Klarneti (Sol Klarnet) olarak tanınmıştır" (Sopaoğlu, 2023, s.2).

Türk müziği sol klarnet (**TMSK**) icracılığına yönelik literatür inceliginde, ulaşılabilen ilk icracıların Kemençeci Vasil ve Klarnet İbrahim Efendi olduğu görülmektedir. Fakat her iki icracının da günümüze ulaşan herhangi bir ses kaydının olmadığı bilinmektedir. Günümüze ulaşan en eski klasik TMSK icrası kayıtları ise Şükrü Tunar'a ait kayıtlardır. TRT ve TMSK eğitimi veren Yüksek Öğretim Kurumlarında TMSK icracılığında Şükrü Tunar'ın üslup ve tavrının yıllarca örnek alındığı ve bu geleneğin halen devam ettiği görülmektedir.

Kalaycıoğlu, Şükrü Tunar'ın TRT radyolarındaki klarnet icracılığı üzerine şu ifadeleri kullanmıştır:

Şükrü Tunar, İstanbul Radyosundaki mükemmel denilebilecek klarnet icrası ile kısa zamanda bir üslubun oturmasına yol açmış ve klarnette ekol bir isim olmuştur. Şükrü Tunar'ın radyo programlarındaki klarnet icrası, tüm saz sanatkarlarının gönlünde taht kurmuştur. Sanatkâr özellikle programın içeriğine uygun klarnet icrasıyla beğeni kazanmıştır. Türk Müziğinin icra edildiği geleneksel çalgılarla klarnet yorumunu en güzel şekilde sergilemiş olup, radyoda klarnet üslubunun oturmasını sağlamıştır. (Kalaycıoğlu'ndan aktaran, Çağrı; 2006, s.31)

Teknolojinin gelişimiyle birlikte yazılı ve görsel medyanın daha geniş kitlelere ulaşması ülkemizde de popüler müziklerin ve bu müzikleri yapan müzisyenlerin daha fazla insana ulaşmasına imkân sağlamıştır. 2000'li yılların başından itibaren ülkemizde ve dünyada daha fazla yaygınlaşan sol klarnet icracılığı bu alandaki önemli isimlerin de hızlı popülerlik kazanmasına vesile olmuştur, O yıllarda

başlayan klarnete ve özellikle Sol Klarnete olan ilgi günümüze kadar artarak devam ettiğini ifade edebiliriz.

Yukarıda da bahsedildiği üzere son çeyrek yüzyılda TMSK'ye olan ilginin artması, doğal olarak TMSK eğitimine yönelik talepleri de arttırmıştır. Ülkemizdeki mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında ilk olarak Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarında ve akabinde Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında başlayan TMSK eğitimi günümüzde resmî olarak beş üniversitede yürütülmektedir. Gerek ülkemizde gerek dünyada her geçen gün daha yoğun bir ilgiyle takip edilen TMSK icracılığı ve bu icracılığa yönelik eğitim-öğretim faaliyetleri maalesef sınırlı sayıda mesleki müzik eğitim kurumunda yürütülebilmektedir. Bu sebeple de TMSK icracılığının ve eğitiminin akademi içerisinde yeterince ele alınamadığı düşünülmektedir.

Her ne kadar ülkemizdeki mesleki müzik eğitimi kurumlarının çeşitli basamaklarında TMSK eğitimine ve icrasına dair faaliyetlerin yeterli düzeye ulaşamadığı düşünülse de Türk müziği kültürünün en önemli aktarım ortamı olan meşk geleneği içerisinde klarnetin kendine yer bulduğu bilinmektedir. Meşk geleneği içerisindeki aktarım koşullarını müzik pratiklerini esas alan ve notadan bağımsız bir yapı olarak tarif etmek mümkündür.

Meşk geleneğinin; nota yazısının kullanılmadığı, öğrencinin ustasından edindiği pratiğe dayalı uygulamaları ezberlemesinin ön planda olduğu ve usta çırak ilişkisi çerçevesinde gerçekleştirilen bir öğrenme metodolojisine dayandığı bilinmektedir. Hatipoğlu (2018, s.605) meşki; sözlü gelenekte, içerisinde usta-çırak (öğreten-öğrenen) ilişkisine dayalı, nota yazısının kullanılmadığı, eğitimcinin öğrenciye öğretilecek ve akabinde icra edilecek bölümü sık tekrarlar ile öğrettiği, hafızaya dayalı bir öğretim yöntemi olarak tanımlamaktadır.

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere meşk geleneğinde çalgı eğitiminin ustanın belirlemiş olduğu repertuar üzerine kurulu olduğu ve teknik hâkimiyete yönelik özel bir çalışma yapılmadığı düşünülmektedir. Behar (2014, s.172), meşk sistemi içerisinde öğrencinin repertuar öğrenimini gerçekleştirirken, yalnızca icra edilen eserin teknik zorluklarına yönelik çalışmaların yapıldığını, ayrıca teknik bir çalışmanın yapılmadığını ifade etmektedir.

Çalgı eğitiminde böyle bir öğretim sürecinin getireceği önemli eksiklikler;

- Çalgı eğitiminin bir plan, program veya bilimsel bir zemine oturtulmadan yürütülmesi,
- Öğrencinin çalgısında teknik hâkimiyeti kazanacağı metodoloji ve materyal yetersizliği şeklinde sıralanabilir (Sopaoğlu, 2023, s.4).

Bu doğrultuda da araştırmanın konusunu oluşturan TMSK eğitim ve öğretimine yönelik kapsamlı bir öğretim programının hazırlanmadığı ve buna bağlı olarak da pedagojik yaklaşımla hazırlanmış materyal ve metodolojinin henüz istenilen seviyede olmadığı değerlendirilmektedir. TMSK eğitimine yönelik kapsamlı ve metodolojik bir yaklaşımın gerekliliği, öğretim programı tasarımının oluşturulmasına dair önemi de ortaya çıkarmaktadır. Bu doğrultuda lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren yüksek

öğretim kurumlarında TMSK eğitim ve öğretimine yönelik bir öğretim programına ihtiyaç olup olmadığını belirlemek amacıyla bir ihtiyaç analizi çalışması yapılması gerektiği anlaşılmaktadır.

Araştırmanın temel problem cümlesi; lisans düzeyindeki mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında görev yapan TMSK eğitimcilerinin, “Başlangıç düzeyi Türk müziği sol klarnet eğitimine yönelik oluşturulacak bir öğretim programına dair ihtiyaç analizi kapsamındaki görüşleri nasıldır?” şeklinde belirginleşmiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında görev yapan alan uzmanlarının görüşleri doğrultusunda oluşturulacak olan başlangıç düzeyi TMSK öğretim programı tasarısına yönelik ihtiyaçların belirlenmesi amaçlanmaktadır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında görev yapan alan uzmanlarının görüşlerinden elde edilen bulgular kapsamında, TMSK eğitiminin içeriğinin ve özelliklerinin detaylandırılabilmesi yoluyla TMSK eğitimcisine metodolojik ve sistematik bir kaynak oluşturularak TMSK eğitiminin niteliğinin artmasına yardımcı olunabilmesi açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Öte yandan bu alanda daha önce bir çalışma yapılmamış olması da araştırmanın önemini arttırmaktadır.

2. YÖNTEM

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan tarama modeli bir yaklaşım benimsenmiştir. Araştırmada, mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında yürütülen sol klarnet eğitim ve öğretiminde uygulanan öğretim programı durumunun ortaya konulması amaçlandığından var olan durumu tespit etmek için tarama modeli kullanılmıştır. “...Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır.” Başka bir ifadeyle “...Tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2014, s.77-79).

Araştırma doğrultusunda verilerin toplanabilmesi amacıyla ilgili uzmanlara yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmış ve elde edilen veriler içerik analizi tekniğiyle çözümlenmiştir. İçerik analizi elde edilen verilerin daha yakından incelenmesini ve bu verileri açıklayan kavram ve temalara ulaşılmasını gerektirir (Yıldırım & Şimşek, 2008, s.89).

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler

Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu Başkanlığı

Etik değerlendirme kararının tarihi: 10/09/2021

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 2021/456

2.2. Veri Toplama Aracı

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek için verilerin bir bölümüne kaynak taraması yapılarak ulaşılmıştır. Ayrıca mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında Türk müziği sol klarnet eğitiminin nasıl yürütüldüğünün tespit edilebilmesi ve öğretim programı tasarısının hazırlanabilmesi amacıyla ihtiyaç analizine yönelik yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Hazırlanan yarı yapılandırılmış görüşme formu 3 Çalgı Eğitimi, Ölçme Değerlendirme ve bir Türk Dili ve Edebiyatı uzmanına gönderilmiştir. Uzmanlardan gelen cevaplar doğrultusunda nihai soru formuna ulaşılmıştır.

2.3. Verilerin Analizi

Mesleki müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında görev yapan öğretim elemanları ile yapılan görüşmelerde ulaşılan veriler içerik analizi yoluyla çözümlenmiş ve kategorize edilmiştir.

2.4. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında TMSK eğitimi alanında görev yapmış veya yapmakta olan dört akademisyenden oluşan uzman grubu oluşturmaktadır. Uzman grubunu oluşturan akademisyenlere ilişkin bilgiler Tablo 1’de yer almaktadır.

Tablo 1

Çalışma Grubuna Dair Bilgiler

Unvan	Uzman Kodu	Çalıştığı Kurum	Mesleki Deneyim
Doç. Dr.	U1	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi/ Türk Müziği Devlet Konservatuarı	15-20 yıl
Dr. Öğr. Üye.	U2	Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi/ Eğitim Fakültesi	10-15 yıl
Öğr. Gör.	U3	Sakarya Üniversitesi/ Devlet Konservatuarı	20-25 yıl
Öğr. Gör.	U4	Ege Üniversitesi/ Devlet Türk Musikisi Konservatuarı	20-25 yıl

3. BULGULAR

3.1. Akademisyenlerin Öğretim Programı Kullanma Durumuna Yönelik Görüşleri

Tablo 2

Akademisyenlerin Öğretim Programı Kullanma Durumu Yönelik Görüşleri

Değişken	f
Kişisel öğretim programı	4
Hayır. Yalnızca tanımsal çerçevede hazırlanmış öğretim programı var	4

Tablo 2’de akademisyenlere yöneltilen “Başlangıç düzeyi sol klarnet eğitimi sürecinde kullandığınız bir öğretim programı var mı? Kullandığınız öğretim programında ünitelerin içeriklerine (ünite analizi, hedefler, öğretim yöntem ve teknikleri, araç gereçler, ölçme değerlendirme) yer verilmekte midir?” sorularına verilen cevapların dağılımı görülmektedir. Akademisyenlerin tamamının bu sorulara benzer cevaplar verdikleri anlaşılmaktadır.

Cevaplara göre; başlangıç düzeyi sol klarnet eğitiminde, öğrencilerin akademisyenler tarafından kişisel öğretim programları doğrultusunda yönlendirildikleri; akademisyenlerin derslerini güncel bilgi ve birikimlerine dayalı olarak yürüttükleri ve öğrencilerin bireysel farklılıklarını dikkate alarak öğretim programlarını oluşturdukları ortaya çıkmaktadır. Bu programların, yalnızca temel konu başlıklarını içerdiği ve öğrencilerin ihtiyaçlarına yönelik olarak yüksek oranda esneklik barındırdığı da aşağıda sunulan çarpıcı cevaplardan elde edilebilecek bir veri olarak değerlendirilmiştir.

Akademisyenlerin bu soruya verdikleri cevapların çarpıcı kısımları aşağıdaki gibidir:

A: “Sene başında kendi hazırladığım bir plan var. Öğrencilerin çalışacağı etütler ve eserleri sınıf bazında belirliyorum. Fakat sorunuzun içinde yer alan ünite analizi, hedefler vs. gibi içeriklere yer vermiyorum. Taslak bir plan hazırlıyorum. Bu plan doğrultusunda derslerimi (tam anlamıyla olmasa da) meşk sistemi ile yapmaya gayret ediyorum. Yıl içinde ders işleyiş sürecim böyle devam ediyor. Tabii derslerimi böyle yapmam yıl içindeki planımı da belirlemem konusunda etkili oluyor.”

B: “Uzun yıllardır kullandığım bir plan var onu kullanıyorum. Sınıf seviyelerine göre belirlediğim makamlar veya egzersizler var. Öğrencilerin seviyelerine göre, planımda belirlediğim makamlara göre eserlerde değişiklikler yapıyorum. Bazen öğrenci seviyesi daha iyi olursa eserlerin zorlukları değişiyor. Hazırladığım bu plana öğretim programı denmez. Bir plan demek daha doğru olacaktır.”

C: “Bir öğretim programı kullanmıyorum. Daha çok dönemin başında öğrencilerin seviyelerini bildiğim için çalışabilecekleri eserleri belirliyorum. Yeni başlayan öğrencilerde seviyelerini tespit ettikten sonra belirlediğin makamlara yönelik eserleri çalıştırıyorum.”

D: “Herhangi bir öğretim programı kullanmıyorum. Her öğrencinin seviyesi birbirinden farklı olduğu için öğrenci bazında bir plan hazırlıyorum. Öğrencilere o yıl içinde öğreteceğim makamlara yönelik eserler belirleyip çalıştırıyorum. Ders işleyim sürecinde meşk sistemine yakın yöntemle de derslerimi yürütüyorum.”

3.2. Akademisyenlerin Kullandıkları Öğretim Programı İçeriğine Yönelik Görüşleri

Tablo 3

Akademisyenlerin Kullandıkları Öğretim Programlarının İçeriğine Yönelik Görüşleri

Değişken	f
Duruş ve tutuş (postür)	4
Diyafram nefesi ve nefes kullanımı	4
Do majör ve La minör etüt çalışması	4
Bir değiştirici işaret alan majör minör etüt çalışması	4
İki ve üstü değiştirici işaret alan etüt çalışması	1
Çargâh Makamı eser çalışması	3
Buselik Makamı eser çalışması	4
Kürdi Makamı eser çalışması	4
Rast Makamı eser çalışması	4
Hüseyni- Uşşak Makamı eser çalışması	1

Tablo 3’te akademisyenlere yöneltilen “Başlangıç düzeyi sol klarnet eğitiminde kullanmış olduğunuz öğretim programı içeriği (konuları) nasıldır?” sorusuna verilen cevapların dağılımı görülmektedir. Akademisyenlerin hepsinin öğretim programlarında; duruş ve tutuş, do majör ve la minör etüt çalışması, bir değiştirici işaret alan majör minör etüt çalışması, Buselik makamı eser çalışması, Kürdi makamı eser çalışması, Rast makamı eser çalışması konularına mutlaka yer verdikleri anlaşılmaktadır. Ayrıca üç akademisyenin de öğretim programında “Çargâh makamı eser çalışmasına yer verilmesi konusunda ortak bir bakış açısına sahip oldukları görülmektedir. Bu konuların dışında elde edilen görüşlerde birer akademisyen “iki ve daha fazla değiştirici işaret alan etüt çalışmalarına” ve “Hüseyni ve Uşşak makamlarındaki eser çalışmalarına” yer verdiklerine dair görüş bildirmişlerdir.

Bu soruya verilen cevaplara göre; eğitimcilerin kullandıkları öğretim programlarının içerikleri büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte bazı eğitimcilerin, programlarında Hüseyni ve Uşşak makamlarına da yer vermesi veya birden daha fazla değiştirici işaret içeren tonal uygulamalara yer vermelerinin, yürüttükleri programdaki haftalık ders saatleri ve öğrencilerdeki bireysel farklılıklarla ilgili olarak değişkenlik gösterebildiği anlaşılmaktadır.

Akademisyenlerin bu soruya verdikleri cevapların çarpıcı kısımları aşağıdaki gibidir:

A: “Başlangıç düzeyinde ilk olarak duruş ve tutuşa dikkat ediyorum. Öğrenciye duruşu ve tutuşu örnekliyorum, daha sonra bekin ağız içindeki duruşu ve pozisyonunu gösteriyorum. Diyafram nefesi ve nefes kullanımının önemini anlatıp, nasıl diyafram nefesini kullanacağını ve klarnete üfleme yöntemini örnekliyorum ve öğrenciden de yapmasını istiyorum. Bu temel çalışmalardan sonra öncelikli olarak Do majör ve La minör etütleri çalıştırıyorum. Bu etütleri bazen ben yazıyorum bazen de si bemol klarnet için yazılmış metotlardan faydalanarak öğrenciyi ödevlendiriyorum. Fakat bu çalışmalarını çok uzun süre devam ettiremiyorum. Daha sonra bir değiştirici işaret alan sol majör-mi minör ve fa majör-re minör etütlerine yönlendiriyorum. Bütün tonal çalışmalarda gamlara ve arpej çalışmalarına yer veriyorum. Makamsal çalışmalarda ilk olarak Çargâh makamı eserlerini çalıştırıyorum. Daha sonra Buselik makamı, Kürdi makamı ve Rast makamına ait eserleri çalıştırıyorum. Bu süreç yaklaşık iki dönemi kapsıyor.”

B: “Klarnete yeni başlayan öğrencilerime ilk olarak duruş ve tutuşu gösteriyorum. Başlangıçta öğrenmiş olduğu duruş ve tutuşun ilerleyen yıllarda da alışkanlık haline geleceğini, buna bağlı olarak duruş ve tutuşun önemini anlatıyorum. Doğru duruş ve tutuş üzerine kısa çalışmalar yapıyorum. Duruş ve tutuş çalışmasından sonra doğru nefes kullanımının diyafram kasına bağlı olduğunu ifade ederek diyafram kasının nasıl kullanılacağına ve nasıl geliştirileceğine dair nefes çalışmaları gösteriyorum. Bu çalışmalar bir ders saati gibi bir zamanımızı alıyor. Klarnet çalmaya yönelik ilk derslerimizde Do majör gam çalışması ve bazı basit etüt çalışmaları yapıyoruz. Do majörün ilgili minörü olan La minör üzerinde de gam çalışması yapıyoruz. Daha sonra Fa majör, Sol majör ve Re minör, Mi minör çalışmalar üzerine yoğunlaşıyoruz. Yaptığımız bu tonal çalışmaların önemli olduğunu düşünüyorum. İlk etapta gerçekleştirilen bu tonal çalışmaların, enstrüman hakimiyetine etkisinin olduğunu düşünüyorum. Bu çalışmalardan sonra makamsal çalışmalara başlıyorum. İlk makamsal çalışmayı Çargâh makamında yapıyorum. Devamında ise Buselik ve Kürdi makamlarını çalıştırıyor ve son olarak Rast makamı ile sonlandırıyorum. Bahsi geçen tonal çalışmalar ve makamsal çalışmalar bir yılımızı alıyor.”

C: “İlk çalışmalarımı duruş ve tutuş üzerine yapıyorum. Daha sonra diyafram kasını, doğru nefes almayı ve klarnete üfleme yöntemini, ağız ve dudağın beke olan pozisyonunu ve baskısını gösteriyorum. Bu çalışmaların akabinde tonal çalışmalara başlıyorum. Ben tonal çalışmalara ağırlık veriyorum Do majör-la minör, Sol majör-Mi minör, Fa majör-Re minör, Re majör-Si minör, Si bemol majör-Sol minör çalışmalarını yapıyorum. Öğrencinin algılama kapasitesi ve çalışma disiplini istediğim gibiyse bazen üç değiştirici işaret alan majör ve minör çalışmalara da yer verdiğim oluyor. Tonal çalışmalardan sonra Çargâh makamını işlemiyoruz çünkü yürüttüğüm tonal çalışmalara benzerlik gösterdiği için ilk olarak buselik makamı ile başlıyorum daha sonra kürdi ve rast makamlarını çalıştırıyorum.”

D: “Kendi oluşturduğum planda tabii ki ilk olarak klarneti tutuş duruş, bekin ağızdaki konumu (yani alt dudak, üst dudak ve dişlerin konumu) gibi çalışmalar oluyor. Bu çalışmalardan sonra majör-minör gamlar ve arpejler üzerine basit düzeyde çalışmalar yaptırıyorum. Tonal çalışmalarda do majör, la minör, fa majör, re minör, sol majör ve mi minör çalışmalar yaptırıyorum. Öğrencilerin durumuna göre bazen bu çalışmalar birkaç hafta gibi bir zaman alırken bazen de bir ayı aşkın bir zaman alabiliyor. Tabii burada

öğrencinin kapasitesi önemli oluyor. Tonal çalışmalardan sonra Türk müziğine başlıyoruz. Birinci sınıfta Çargah, Buselik, Kürdi, Rast ve son olarak Uşşak ve Hüseyini makamlarını çalıştırıyorum. Biraz önce de değindiğim gibi öğrencilerin algılama kapasitesine göre çalışılan makamlarda eksikler veya artışlar olabiliyor.”

3.3. Akademisyenlerin Öğretim Programı İhtiyacına Yönelik Görüşleri

Tablo 4

Akademisyenlerin Öğretim Programı İhtiyacına Yönelik Görüşleri

Değişken	f
Evet ihtiyaç var	3
Bilimsel bir dayanağı varsa tercih ederim	2
Genel bir öğretim programına ihtiyaç yok öğrencilerin bireysel gelişimleri birbirinden farklıdır	1
Resmi bir kurum veya güvenilen bir kaynaktan paylaşılması durumunda tercih ederim	1

Tablo 4’te akademisyenlere yöneltilen “Öğretim program tasarısına ihtiyaç var mıdır? Akademik bir temel üzerine kurulu öğretim programını kullanmayı bir seçenek olarak düşünür müsünüz?” sorularına verilen cevapların dağılımı görülmektedir. Akademisyenlerin büyük çoğunluğu “öğretim programına ihtiyaç olduğu” konusunda fikir belirtmişlerdir. Bunun dışında iki akademisyen “bilimsel bir dayanağı varsa tercih ederim” görüşünü dile getirmiş, birer akademisyenin ise “genel bir öğretim programına ihtiyaç olmadığı, öğrencilerin bireysel gelişimlerinin birbirinden farklı olduğu, resmî bir kurum veya güvenilen bir kaynaktan paylaşılması durumunda tercih edilebileceği” şeklinde görüşlerini ifade ettikleri görülmektedir.

Bu soruya verilen cevaplara göre; eğitimcilerin büyük çoğunluğu, bir öğretim programının gerekliliğine inanmakla birlikte, bu programın resmî bir kurum tarafından paylaşılması veya bilimsel bir çerçevede oluşturulduğuna ikna olmaları durumunda tercih edeceklerini dile getirmişlerdir. Bu görüşe sahip olmayan bir eğitimci ise öğrencilerin bireysel farklılıklarının önemli olduğunu vurgulamakta ve her öğrencinin bireysel gelişiminin farklı olabileceğini belirtmekte bu nedenle de hazırlanacak bir öğretim programının tüm öğrencilere aynı şekilde uygulanmasının mümkün olamayabileceğini ifade etmektedir. Akademisyen görüşlerine göre öğretim programı bir zorunluluk olarak düşünülmeyle birlikte öğrencilerin bireysel farklılıkları doğrultusunda belirli esnekliklere sahip olması gerektiği anlaşılmaktadır.

Akademisyenlerin bu soruya verdikleri cevapların dikkat çekici kısımları aşağıda sunulmuştur.

A: “Evet ihtiyacın olduğunu düşünüyorum. Ancak hazırlanmış olan program YÖK tarafından veya herhangi bir resmî kurumdaki yani güvenilir bir kaynaktan hazırlanıp paylaşırsa neden olmasın. Eğitimciler için örnek bir programın olması yol gösterici nitelikte olacaktır.”

B: “Mutlaka bir program ihtiyacı var. Eğitimin hangi alanı olursa olsun hazırlanacak olan bir program yıl içinde eğitime yol gösterici olacaktır. Tabii ki bu programın bilimsel bir dayanağı olursa, program geliştirme uzmanı ve bir klarnet eğitimcisi ile hazırlanmış program bizler için yardımcı bir materyal olacaktır.”

C: “Elbette bir program hazırlanırsa bu benim gibi klarnet eğitimcilerinin işine yarayacaktır. En azından bizlere yol gösterici ve örnek bir program olacak gerekirse eğitimci de bu programı örnek alarak yeni program oluşturabilir. Fakat hazırlanacak klarnet programı, belirli bir metodolojiye dayandırılarak, program geliştirme alanında uzman kişiler tarafından hazırlanırsa kullanışlı olacağını düşünüyorum.”

D: “Ben öğretim programına çok ihtiyaç olduğunu düşünmüyorum. Çünkü her öğrencinin algılama ve öğrenme kapasitesi birbirinden farklı ilerlemektedir. Bu sebeple öğretim programına ihtiyaç olduğunu düşünmüyorum.”

3.4. Akademisyenlerin Ünite ve Konu Başlıklarına Yönelik Görüşleri

Tablo 5

Akademisyenlerin Öğretim Programı Tasarısının Ünite ve Konu Başlıklarına Yönelik Görüşleri

Değişken	f
Klarnetin tarihçesi	3
Klarneti oluşturan bölümler, klarnetin bakımı ve temizlenmesi	2
Duruş ve tutuş (postür)	4
Nefes ve nefesi doğru kullanabilme	4
Klarnet üzerindeki bütün sesleri tanıma	4
Bağlı ve dilli çalım (Artikülasyon çalışmaları)	4
İki oktav Do majör gam-arpej ve etüt icra edebilme	4
İki oktav La minör gam-arpej ve etüt icra edebilme	4
İki oktav Fa majör gam-arpej ve etüt icra edebilme	4
İki oktav Re minör gam-arpej ve etüt icra edebilme	4
İki oktav Sol majör gam-arpej ve etüt icra edebilme	4
İki oktav Mi minör gam-arpej ve etüt icra edebilme	4
İki oktav Sibemol majör gam-arpej ve etüt icra edebilme	1
İki oktav Sol minör gam-arpej ve etüt icra edebilme	1
İki oktav Re majör gam-arpej ve etüt icra edebilme	1
İki oktav Si minör gam-arpej ve etüt icra edebilme	1
Çargâh Makamını bilme, eser icra edebilme	3
Buselik Makamını bilme, eser icra edebilme	4
Kürdi Makamını bilme, eser icra edebilme	4

Rast Makamını bilme, eser icra edebilme	4
Hüseyni-Uşşak Makamını bilme, eser icra edebilme	1

Tablo 5'te akademisyenlere yöneltilen "Öğretim program tasarısının ünite ve konu başlıkları neleri içermelidir?" sorusuna verilen cevapların dağılımı görülmektedir. Verilen cevaplara göre eğitimcilerin tamamı öğretim programında; "duruş tutuş, nefes ve nefesi doğru kullanabilme, klarneti oluşturan bölümler, bakımı ve temizlenmesi, klarnet üzerindeki sesleri tanıma, artikülasyon çalışmaları, do-fa-sol majör, la-re-mi minör tonlarında gam ve arpej çalışmaları, Buselik-Kürdi-Rast makamlarını tanıma ve eser icra edebilme" gibi konu ve/veya ünite başlıklarının yer almasıyla ilgili ortak bir bakış açısına sahiptirler. Bunun dışında elde edilen diğer görüşlerde ise üç akademisyen; "klarnetin tarihçesi" ve "çargâh makamını tanıma ve eser icra edebilme" görüşünü bildirmiş, iki akademisyen, "klarneti oluşturan bölümler, klarnetin bakımı ve temizlenmesi" görüşünü bildirmiş; birer akademisyen de "iki oktav si bemol majör gam-arpej ve etüt icra edebilme, iki oktav sol minör gam-arpej ve etüt icra edebilme, iki oktav re majör gam-arpej ve etüt icra edebilme, iki oktav si minör gam-arpej ve etüt icra edebilme, Hüseyni-Uşşak makamını bilme, eser icra edebilme" şeklinde görüşlerini ifade etmişlerdir.

Verilen bu cevaplara göre; eğitimcilerin genel olarak temel teorik bilgiler ve temel teknik beceriler konularında ortak bir bakış açısına sahip oldukları değerlendirilebilir. Ayrıca eğitimcilerin tamamı, eğitim uygulamalarında tonal müzik çalışmalarına yer verilmesi gerektiğini belirtmişlerdir. Tonal uygulamalarla başlamalarının, öğrencilerin enstrümanlarını tanımaları ve hakimiyet kazanmaları açısından önemli bir rol oynadığı değerlendirilmiştir. Diğer taraftan eğitimciler teknik anlamda perde baskısı açısından nispeten daha kolay olduğu düşünülebilecek makamsal çalışmalara da yer verilmesi gerektiğini ifade etmektedirler. Bu makamsal çalışmaların da öğrencilerin makam müziğini tanımaları ve makam müziğine giriş niteliğinde katkıları olmasının yanında esasen sazlarını makam müziğini seslendirebilme özellikleri açısından tanımaları ve keşfetmeleri bakımından destekleyici nitelikte olduğu değerlendirilmektedir.

Bununla birlikte eğitimcilerden birisi, derslerinde iki ve daha fazla değiştirici işaret alan tonal uygulamalara ve teknik olarak daha zor olduğu düşünülebilecek makamsal çalışmalara yer verilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu durumun, eğitimcinin görev yaptığı programın haftalık ders saatlerindeki farklılıkların yanı sıra öğrencilerinin yeterlilikleri, algılama kapasiteleri ve/veya hazırbulunuşluk düzeyleriyle ilgili olabileceği değerlendirilmiştir.

Akademisyenlerin bu soruya verdikleri cevapların dikkat çekici kısımları aşağıda sunulmuştur.

A: "Hazırlanacak bir öğretim programında ilk konunun veya ünitenin; dünyada ve Türkiye'de klarnetin tarihsel sürecini anlatan bir içerikte olması gerektiğini düşünüyorum. Diğer bir konu veya ünite; klarneti oluşturan bölümler, klarnetin bakımı ve temizlenmesi ile ilgili olabilir. Öğrencilerin bu temel bilgiye de ihtiyacı olduğunu düşünüyorum. Devamındaki konu başlıklarını ise duruş ve tutuş, nefes ve nefesi doğru kullanabilme, klarnet üzerindeki bütün sesleri tanıma, artikülasyon çalışmaları (yani bağlı ve dilli çalma), iki oktav do majör, fa majör, sol majör gam ve etütleri çalabilme şeklinde sıralayabilirim. Ayrıca Çargâh

makamını teorik olarak ifade edebilme ve eser icra edebilme, Buselik makamını ifade edebilme ve eser icra edebilme, Kürdi makamını tarif edebilme ve eser icra edebilme, Rast makamını tarif edebilme ve eser icra edebilme gibi ünite veya konular da olabilir.”

B: “Klarnet öğretim programında; klarnetin tarihçesine yer verilmeli daha sonra klarnetin mekanik olarak bölümleri tanıtılmalı, bu bölümleri ayırmayı ve temizlemeyi içeren bir ünite olmalıdır. Bu bölümlerden sonra duruş-tutuş, nefes ve nefesi kullanabilme, klarnet üzerindeki bütün sesleri tanıma, artikülasyon (bağlı ve dilli çalma) gibi temel konular ilk üniteler olmalıdır. Bu konu başlıklarından sonra tonal çalışmalara geçilebilir. Do majör, la minör, sol majör, mi minör, fa majör, re minör gibi gamlar olabilir. Bu tonal çalışmalardan sonra Çargâh, Buselik, Kürdi ve Rast makamlarını tanıtıldığı ve adı geçen makamlarda eserler icra edilen bölümler olmalıdır.”

C: “Başlangıç düzeyi bir programda, duruş ve tutuştan başlanılmalı, doğru nefes kullanmayı öğretilmeli ve klarnet üzerindeki bütün sesler öğretilmelidir. Bu çalışmalardan sonra iki oktav do majör, sol majör, fa majör ve bu majörlerin ilgili minörlerini içeren üniteler olmalıdır. Son olarak da Çargâh makamından başlayıp Buselik, Kürdi ve Rast makamlarını öğreten bir konu sıralaması yapılmalıdır.”

D: “Klarnet için bir öğretim programı hazırlanacaksa ilk olarak klarnetin Dünyada ve Türkiye’deki tarihsel sürecine değinilmeli, bu bölümün ardından duruş ve tutuş pozisyonunu içeren bir bölüm işlenmelidir. Diğer üniteleri şöyle sıralayabilirim; diyafram nefesini kullanabilme çalışmaları, klarnet üzerindeki bütün notaların yerini öğretme çalışmaları, öğrenci seviyesine göre artikülasyon çalışmaları, iki oktav do, sol, fa ve si bemol majör ve ilgili minörlerini içeren tonal çalışmalar, Buselik, Kürdi, Rast, Hüseyini ve Uşşak makamlarında çalışmalar.”

3.5. Akademisyenlerin Karşılaştıkları Zorluklara Yönelik Görüşleri

Tablo 6

Akademisyenlerin Karşılaştıkları Zorluklara Yönelik Görüşleri

Değişken	f
Öğrencilerin kullandıkları saz veya diğer materyallerin istenilen kalitede olmaması	3
Ders saatlerinin yetersizliği	2
Öğrencilerin nota okuyamaması (hazırbulunuşluk)	3
Öğrencilerin çalışma disiplini ve motivasyon eksikliği	3
Sol Klarnet Eğitimine yönelik öğretim materyallerinin eksikliği	4

Tablo 6’da akademisyenlere yöneltilen “Başlangıç düzeyi sol klarnet eğitiminde karşılaştığınız zorluklar nelerdir?” sorusuna verilen cevaplar görülmektedir. Akademisyenlerin tamamının “sol klarnet eğitimine yönelik öğretim materyallerinin eksikliği” konusunda hemfikir oldukları anlaşılmaktadır. Öte yandan üç akademisyen “öğrencilerin kullandıkları enstrüman veya diğer materyallerin istenilen kalitede

olmaması”, “öğrencilerin nota okuyamaması (hazırbulunuşluk seviyesi)” ve “öğrencilerin çalışma disiplini ve motivasyon eksikliği” konularını karşılaştıkları problemler arasında bildirmişlerdir. İki akademisyen ise “ders saatlerinin yetersizliğini bir problem olarak dile getirmiştir.

Verilen cevaplara göre; eğitimcilerin tamamının, Türk müziği sol klarnet eğitimine yönelik metot, alıştırma veya etüt kitaplarının eksikliğini ve öğrencilerin kullandıkları enstrüman ve yardımcı materyallerin istenilen kalitede olmamasını önemli bir problem olarak gördükleri anlaşılmaktadır. Ayrıca kullanılan enstrüman veya materyallerin çoğunlukla ihtiyacı karşılamadığı ve öğrencilerin istenilen düzeyde nota bilgisine sahip olmadıkları da ifade edilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda, öğrencilerin bir önceki eğitim kurumunda temel düzeyde müzik eğitimi aldıkları, öz disiplin eksikliği yaşadıkları ve tüm bunlara bağlı olarak motivasyonlarının olumsuz yönde etkilendikleri ve ayrıca da Türk müziği klarnet eğitiminde kullanılacak eğitim-öğretim materyallerinin henüz istenilen nicelikte ve nitelikte olmadığı şeklinde bir değerlendirme yapılabilir.

Akademisyenlerin bu soruyla ilgili cevaplarının çarpıcı kısımları aşağıda sunulmuştur.

A: “Karşılaştığım en temel sorunlardan biri öğrencilerin kullandıkları enstrümanların ve diğer yardımcı parçaların istenilen kalitede olmamasıdır. Yine karşılaştım en büyük sorunlardan bir diğeri başlangıç düzeyi için materyal eksikliğidir. Bu sorunlara ek olarak; öğrencilerin nota okuyamamasını ve çalışma disiplinlerinin olmamasını, buna bağlı olarak motivasyon eksikliğini veya herhangi bir hedefinin olmamasını karşılaştığım diğer sorunlar şeklinde sıralayabilirim.”

B: “Karşılaşılan en önemli sorun materyal eksikliği ve öğrencilerin kullanmış oldukları malzemelerdir. Bu sorunlara ek olarak; ders saatinin az olması, öğrencilerin not okumalarının zayıf olması, son olarak da öğrencilerin çalışma yöntemlerini bilmemesi veya çalışmak istememesi sıralanabilir.”

C: “Ben en çok öğrencilerin kullandıkları malzemelerle ilgili sorunlarla karşılaşıyorum. Öğrenciler daha çok Çin malı ucuz klarnet, ucuz bek ve kamış kullanıyorlar, bu durum derslerimi olumsuz etkiliyor. Karşılaştığım bir diğer sorun da okulumuzda okuyan öğrencilerin birçoğunda nota bilgisinin yetersiz olması ve nota okuyamaması. Bu sorunla bağlantılı olarak öğrencilerin verilen ödevleri veya çalışmalarını yapmamaları, bir çalışma disiplinlerinin olmaması ortaya çıkmaktadır. Yani öğrencilerin yeterli bir alt yapıya sahip olmaması, öğrencilerde çalışma azmini etkilemektedir. Karşılaştığım sorunlara son olarak yazılı öğretim materyallerinin eksikliğini ekleyebilirim.

D: “Yazılı bir materyal eksikliği karşılaştığım en temel sorun. Bu soruna ek olarak ders saatimin yetersizliğini belirtebilirim.”

3.6. Akademisyenlerin Hazırlanacak Öğretim Programının Öğrenci Başarısı Üzerine Etkisine Yönelik Görüşleri

Tablo 7

Akademisyenlerin Hazırlanacak Öğretim Programının Öğrenci Başarısına Etkisine Yönelik Görüşleri

Değişken	f
Evet	3
Akademisyen tarafından, öğrencinin bireysel gelişimi göz önünde bulundurularak hazırlanacak öğretim programı etkili olur	1

Tablo 7’de akademisyenlere yöneltilen “Başlangıç düzeyi sol klarnet eğitiminde hazırlanacak olan öğretim programı tasarısı öğrenci başarısını etkiler mi?” sorusuna verilen cevapların dağılımı görülmektedir. Üç akademisyenin “öğretim programı tasarısının öğrenci başarısını etkileyeceği” ile ilgili ortak bir bakış açısına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca bir akademisyen, “öğrencinin bireysel gelişimi göz önünde bulundurularak hazırlanacak öğretim programı etkili olur” şeklinde görüşlerini ifade etmiştir.

Tablo 7’ye göre eğitimcilerin büyük çoğunluğu, hazırlanacak bir öğretim programının öğrencilerin akademik başarısını olumlu yönde etkileyeceğine inanmaktadır. Planlı ve hedef odaklı yürütülen derslerin hem öğrenciler hem de öğretmenler için olumlu sonuçlar doğuracağına dair genel bir görüşün hâkim olduğu değerlendirilebilir. Ancak bu genel görüşe karşın, bireysel farklılıkların önemini vurgulayan bir eğitimci bulunmaktadır. Bu bağlamda, öğrencilerin haftalık, aylık ve dönemlik gelişim ve ilerlemelerine göre öğretmenin izleyeceği yöntemin belirleyici olacağı anlaşılmaktadır. Bu yaklaşımın önceki sorulara verilen benzer cevaplara paralel olarak öğrencilerin farklı öğrenme ihtiyaçlarına ve hızlarına uyum sağlamak için programdaki esneklik ihtiyacı ve her bir öğrencinin potansiyelini en üst düzeyde ortaya çıkartabilme amacıyla ilişkili olduğu değerlendirilebilir.

Akademisyenlerin bu soruya verdikleri cevapların dikkat çekici kısımları aşağıda sunulmuştur.

A: “İçeriği ne olursa olsun öğrenilen veya öğretilen hangi ders olursa olsun mutlaka bir plan çerçevesinde yürütülmeli diye düşünüyorum. Planlanmış bir ders başarıya ve amaçlarına ulaşacaktır. Yani öğrenci başarısını olumlu bir şekilde etkileyecektir.”

B: “Tabii ki planlı bir şekilde yürütülen ders veya derslerin öğrenci başarısına katkısı olacaktır. Hem öğrenci ne öğreneceğini bilecek hem de öğreten ne öğreteceğini bileceği için dersler daha çok başarıya ulaşacaktır.”

C: “Planlı ve programlı yürütülen derslerin veya çalışmaların, öğrenci üzerinde olumlu katkıları olacaktır. Bir düzen ve tertip içinde yürütülen dersler öğrencileri de hedefe odaklar diye düşünüyorum.”

D: “Öğrenciyi merkeze alan ve her öğrenci için ayrı ayrı hazırlanacak bir program mutlaka öğrenciye mutlaka katkı sağlayacaktır. Eğitimcinin keyfine bırakılan ve plansız bir şekilde yürütülen dersler öğrenciyi de bir süre sonra keyfi davranışlara yöneltecektir.”

3.7. Akademisyenlerin Hazırlanacak Öğretim Programındaki Hedef Davranışlara Yönelik Görüşleri

Tablo 8

Akademisyenlerin Hazırlanacak Öğretim Programındaki Hedef Davranışlara Yönelik Görüşleri

Değişken	f
Klarnetin tarihçesini açıklar	3
Klarneti oluşturan bölümleri tanır, klarnetin temizlenmesini yapar	2
Klarneti söküp takabilir	4
Duruş (postür), tutuş, gösterir	4
Bekin dudak üzerinde konumu gösterir	4
Klarnet kamışının ses üretiminde önemini fark eder	4
Diyafram nefesini doğru kullanabilir	4
Klarnet üzerindeki bütün seslerin çalar	4
İki oktav Do majör gam ve arpej çalar	4
İki oktav La minör gam ve arpej çalar	4
İki oktav Fa majör gam ve arpej çalar	4
İki oktav Re minör gam ve arpej çalar	4
İki oktav Sol majör gam ve arpej çalar	4
İki oktav Mi minör gam ve arpej çalar	4
İki oktav Si bemol majör gam ve arpej çalar	1
İki oktav Sol minör gam ve arpej çalar	1
İki oktav Re majör gam ve arpej çalar	1
İki oktav Si minör gam ve arpej çalar	1
Çargâh Makamını tanır, eser icra eder	3
Buselik Makamını tanır, eser icra eder	4
Kürdi Makamını tanır, eser icra eder	4
Rast Makamını tanır, eser icra eder	4
Hüseyni-Uşşak Makamını tanır, eser icra eder	1

Tablo 8’de akademisyenlere yöneltilen “Öğretim program tasarısında hedef davranışlar neler olmalıdır?” sorusuna verilen cevapların dağılımı görülmektedir. Akademisyenlerin tamamının “klarneti söküp takabilir”, “duruş (postür), tutuş, gösterir”, “bekin dudak üzerinde konumunu gösterir”, “klarnet kamışının

ses üretiminde önemini fark eder”, “diyafram nefesini doğru kullanabilir”, “klarnet üzerindeki bütün sesleri çalar”, “iki oktav do majör gam ve arpej çalar”, “iki oktav la minör gam ve arpej çalar”, “iki oktav fa majör gam ve arpej çalar”, “iki oktav re minör gam ve arpej çalar”, “iki oktav sol majör gam ve arpej çalar”, “iki oktav mi minör gam ve arpej çalar”, “buselik makamını tanır, eser icra eder”, “kürdi makamını tanır, eser icra eder” ve “rast makamını tanır, eser icra eder” gibi konularda ortak bir bakış açısına sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bunun dışında elde edilen diğer görüşlerde üç akademisyenin “klarnetin tarihçesini açıklar” ve “çargâh makamını tanır, eser icra eder” şeklinde hedef davranış belirttiği; iki akademisyenin “klarneti oluşturan bölümleri tanır” ve “klarnetin temizliğini yapar” şeklinde görüşünü bildirdiği; birer akademisyenin de “iki oktav si bemol majör gam-arpej çalar”, “iki oktav sol minör gam-arpej çalar”, “iki oktav si minör gam-arpej çalar”, “Hüseyni-Uşşak makamını tanır, eser icra eder” şeklinde görüşlerini ifade ettikleri görülmektedir.

Tablo 8'e göre eğitimciler; klarnetin kökeni, tarihsel süreci, temel teorik bilgiler, temel teknik beceriler ve tonal müzik çalışmaları gibi konulara ek olarak önceki sorulara verilen cevaplara benzer şekilde teknik anlamda nispeten daha kolay ve tampere ses sistemine yakın olduğu düşünülen makamsal çalışmaları da içine alan bir öğretim programı tasarımının oluşturulması yönünde ortak bir görüşe sahiptirler. “Tampere sistem, bir sekizlinin on iki eşit aralığa bölünmüş, tanımlanmış tüm seslerine modülasyon uygulanabilir bir ses düzenidir” (Akten, 2018, s.2). Eğitimcilerin hazırlanacak olan öğretim programı tasarımında tonal uygulamaların yanında tampere ses sistemine nispeten yakın olduğu düşünülen makamsal çalışmaların yer almasını, öğrencilerin sazlarını makam müziğini seslendirebilme özellikleri açısından tanımları ve keşfetmeleri açısından destekleyici nitelikte buldukları değerlendirilmektedir.

Ancak, görüşlerine başvurulun akademisyenlerden birisinin hedef davranış açısından daha yüksek zorluk seviyelerine yönelik beklentisinin bulunduğu anlaşılmaktadır. Farklı görüş bildiren bu akademisyen, tonal ve makamsal çalışmalarda daha zor seviyelerin hedeflenmesi yönünde görüşlerini bildirmiştir. Bu farklı görüşün, eğitimcinin çalıştığı kurumun öğrenci seviyesi, öğrenci sayısı ve öğrencilere ayırabileceği haftalık ders saati süresi gibi faktörlere dayalı olduğu düşünülmektedir. Böylece önceki cevaplardan çıkarılan analize benzer şekilde; öğretim programının, öğrencilerin bireysel ihtiyaçlarına ve kurumsal koşullara göre çeşitli esneklikler taşıyacak şekilde tasarlanması gerektiği değerlendirilebilir.

Akademisyenlerin bu soruya verdikleri cevapların çarpıcı kısımları aşağıda sunulmuştur.

A: “Başlangıç düzeyi hedefleri şöyle belirleyebilirim; öğrenci klarnetin tarihini ve Türkiye'deki sürecini bilmelidir. Klarneti oluşturan bölümleri tanımalı ve bu bölümleri söküp takabilmeli, gerektiğinde küçük arızaları, bakımını ve temizliğini mutlaka yapmalıdır. Bir de sazı ağaç bir saz ise temizlemenin önemini mutlaka bilmelidir. Klarneti tutuşu, duruşu (postür), kendinden emin bir şekilde olmalı, yine bu duruş ve tutuşa bekin ağızdaki pozisyonu, beke uygun kamış seçimi, beke kamışı takabilme, yani kamışın önemi ve bu bölüme son olarak diyafram kası, diyafram nefesi ve diyafram nefesini kullanabilmeyi de ekleyebiliriz. Bu temel davranışlardan sonra, klarnet üzerindeki bütün seslerin yerini bilmelidir. Bu

davranışın kazanılmasından sonra iki oktav do majör, fa majör, sol majör ve bu majör tonların ilgili minörlerini öğrenci ezber bilmeli, gamları ve arpejlerini çalabilmelidir. Bu tonal çalışmadan sonra Çargâh, Buselik, Kürdi ve Rast makamlarının nazari bilgilerini tereddüt etmeden bilmeli ve bu makamlarda eser icra edebilmelidir.”

B: “Başlangıç aşamasındaki öğrenciler için bazı önemli davranışlar olmalı bunlar; klarnetin tarihsel süreci, klarneti oluşturan bölümler, klarneti söküp takma, klarnet bakımı, duruş, tutuş, bekin dudak üzerinde konumu, klarnet kamışından ses üretimi, diyafram nefesini doğru kullanabilme, klarnet üzerindeki sesleri bilme ve çalabilme, iki oktav do majör-la minör gam ve arpej, iki oktav fa majör-re minör gam ve arpej, iki oktav sol majör-mi minör gam ve arpejleri çalabilme şeklinde sıralanabilir. Bu çalışmalardan sonra öğrenciler ikinci dönem; Çargâh, Buselik, Kürdi ve Rast makamlarının nazari kısımlarını bilmeli eser icra edebilmelidir. Başlangıç döneminde düzenli çalışan öğrencilerin bu çalışmaları rahatlıkla yetiştirebildiğini ve yapabildiğini gözlemledim.”

C: “Aslında daha önce yönelttiğiniz sorulardan, ünitelerin ve konu başlıklarının oluşturulması... sorusuna verdiğim cevaba yakın bir cevap vereceğim. Öğrencilerden; klarnetin dünyada ve ülkemizdeki gelişim aşamalarını bilmelerini, klarneti söküp takabilmelerini, duruş-tutuş-bekin pozisyonu ve diyafram nefesini öğrenmiş olmalarını ve uygulayabilmelerini beklerim. Bunlara ek olarak öğrenci, kamışın bek üzerine yerleştirilmesi, kamış seçimi gibi temel bilgileri de bilmelidir. Artık bu kazanımlardan sonra klarnet icrasıyla ilgili bazı kazanımlara yönelik çalışmalar yapıyoruz. Bunlar da klarnet üzerindeki bütün sesleri tanıma ve çalabilme, değiştirici işaret almaya majör minör tonlarda iki oktav gam ve arpej çalışması yapabilme, sonrasında bir diyez ve bir bemol alan majör ve minör tonlarda iki oktav gam ve arpej çalışması yapabilme gibi hedefler oluyor. Bu tonal çalışmalardan sonra, ilk olarak Çargâh makamını işliyorum ve eser çalmasını bekliyorum. Daha sonra Buselik, Kürdi ve son olarak Rast makamından eserler çalmasını bekliyorum. Tabii bu makamların nazari bilgilerini de öğrencilerden açıklamasını bekliyorum. Bu çalışmalar yaklaşık bir yılı alıyor. Başlangıç aşaması böyle bir süreyi ve süreci kapsıyor.”

D: “Klarnetle yeni tanışan başlangıç seviyesindeki öğrenciden ilk olarak klarneti söküp takabilmesini bekliyorum. Çünkü öğrenci başlangıçta istemeden de olsa enstrümana zarar verebiliyor. Daha sonra öğrencinin enstrümanından güzel bir ses elde edebilmesi için doğru bir duruş (postür) ve tutuşa sahip olmasını, diyafram nefesini doğru kullanabilmesini, bekin dudak üzerindeki konumunu doğru bir şekilde yapabilmesini bekliyorum. Doğru pozisyon alışkanlık haline gelene kadar uyarılarımı yıl içinde yapıyorum. Bunlara ek olarak hangi kamışı kullanacağına dikkat etmesini ve bek üzerine doğru bir şekilde yerleştirmesinin önemli olduğunu bilmesini bekliyorum. Bu temel bilgilerden sonra klarnet üzerindeki bütün seslerin yerini bilmesini ve seslendirmesini bekliyorum. Seslerin yerini sorunsuz ifade eden öğrencilerle tonal çalışmalara başlıyorum. Bu çalışmaların içeriğinde iki oktav do majör-la minör gam ve arpej, iki oktav fa majör-re minör gam ve arpej, iki oktav sol majör-mi minör gam ve arpej, iki oktav re majör-si minör gam ve arpej, iki oktav fa majör-re minör gam ve arpej çalışmaları yer almaktadır. Öğrencilerden bu çalışmaları yapmasını bekliyorum. Makamsal çalışmalarda Buselik, Kürdi ve Rast makamlarına yer veriyorum. Bu makamlara yönelik eserler icra etmelerini bekliyorum.”

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

4.1. Tartışma ve Sonuç

Araştırma sürecinde görüşme yapılan Türk müziği klarnet eğitimcilerinin verdikleri cevaplara göre, eğitimciler kendi oluşturdukları öğretim programlarını uygulamaktadırlar. Türk müziği klarnet eğitimcilerinin; Türk müziği çalgı eğitiminde önemli yeri olan meşk geleneğinden mümkün olduğunca yararlanmaya çalıştıkları; kendi bilgi, birikim ve tecrübelerini derslerine yansıtmaya çalıştıkları, öğrencilerin bireysel farklılıklarını göz önünde bulundurma gayretinden dolayı da uyguladıkları öğretim programlarında daha esnek ve pratik bir yaklaşım benimsedikleri anlaşılmaktadır. Geboloğlu (2010), Özmen (2011), Berse (2018) ve Sopaoğlu(2018) tarafından yapılan Türk müziği çalgı eğitimi kapsamlı çalışmalarda da benzer sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir. Bu çalışmalarda elde edilen sonuçlara göre; çeşitli Türk müziği çalgılarının eğitim-öğretim süreçlerinde başlangıç seviyesine yönelik resmî bir öğretim programının bulunmadığı ve derslerin bütünüyle geleneksel meşk yöntemleriyle sürdürüldüğü tespit edilmiştir. Bahsedilen araştırmalarda elde edilen sonuçlarla bu araştırmanın sonuçları arasında önemli benzerlikler olduğu dikkat çekmektedir.

Araştırma sonucu elde edilen bulgulara göre Türk müziği klarnet eğitimcileri öğretim programlarını hazırlarken; öğrencilerin kaliteli sesler üretebilmesi, entonasyonlarını geliştirebilmesi ve enstrümanlarında ustalık kazanabilmesi için duruş, tutuş, nefes alma ve tonal müzik odaklı uygulamalara önem vermektedirler. Ancak haftalık ders saatleri, öğrencilerin yeterlilikleri ve algılama kapasiteleri gibi faktörlerin etkisiyle özellikle ileri düzeyde öğrencilere yönelik program planlamalarında; tonal müzik odaklı içeriklerin yanı sıra Hüseyini ve Uşşak makamlarını içine alan uygulamalara da yer veren eğitimciler olduğu görülmektedir. Özmen (2011), Sopaoğlu (2018) ve Doğan (2019) tarafından yapılan çalışmalarda da görüşlerine başvuru edilen eğitimcilerin genellikle temel düzey icra uygulamalarına tonal müzikle başladığı ve öğrenci hazır bulunuşluk seviyelerine göre de perde baskılarının giderek zorlaştığı makamsal çalışmalara geçildiği sonucuna varılmıştır. Bu sonuçlarla araştırmada elde edilen sonuçların da büyük oranda uyumlu olduğu görülmektedir.

Araştırmada görüşlerine başvuru edilen Türk müziği klarnet eğitimcileri karşılaştıkları zorlukları genellikle; “metot, alıştırma veya etüt kitaplarının yetersizliği, öğrencilerin kullandıkları enstrüman ve yardımcı malzemelerin istenilen kaliteye sahip olmaması ve öğrencilerin bir önceki eğitim kurumunda sadece temel düzeyde müzik eğitimi almış olması” şeklinde tanımlamışlardır. Bu eksiklikler zaman zaman ders sürecini ve verimini olumsuz etkileyebilmektedir. Özellikle lisans düzeyinde eğitim alacak öğrencilerin nota okuma, ezgi ve ritim duyma gibi işitsel alanlarda çeşitli sorunlar yaşadığı gözlemlenmiştir. Ayrıca öğrencilerin kullandığı enstrümanların ve buna bağlı olarak yardımcı materyallerin yeterli kalitede olmamasının hem öğrenci motivasyonunu hem de öğretmen motivasyonunu olumsuz etkileyebildiği bilinmektedir. Doğan (2019) ve Özparlak (2011) tarafından yapılan çalışmalarda da mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında görev yapan eğitimcilerin klarnet eğitimi ile ilgili benzer

sorunlarla karşılaştığı vurgulanmıştır. Bu bağlamda, Türk müziği klarnet eğitimi kapsamında yapılmış geçmiş araştırmalarda tespit edilmiş benzer problemlerin günümüzde de devam ettiği ve çözüm beklediği anlaşılmaktadır.

Görüşlerine başvurulmuş Türk müziği klarnet eğitimcilerinin büyük çoğunluğu, bir öğretim programının gerekliliğini vurgulamış ve özellikle resmî bir kurum tarafından bilimsel bir çerçevede oluşturulması halinde böyle bir programın tercih edileceğini ifade etmişlerdir. Derslerin belirli bir amacı ve planı takip etmesinin, bir programa bağlı olarak yürütülmesinin öğrencilerin ve öğretmenlerin karşılaşılabileceği belirsizlik durumunu azaltmada etkili olduğu bilinmektedir. Özellikle farklı müzik türleri ve çalgılar özelinde başlangıç düzeyi çalgı eğitimi program geliştirme çalışmaları yapan; İldinç (2023), Ceviz (2021), Özata (2019), Özparlak (2019) ve Kınık'ın (2010) araştırmalarında, bir öğretim programına bağlı kalarak yürütülen derslerin öğrenci başarısına olumlu katkılar sağladığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuçların Türk müziği klarnet eğitimi alanında yapılan bu çalışmada elde edilen sonuçlarla paralel olması dikkat çekici olmakla birlikte Türk müziği klarnet eğitimi adına da düşündürücü olarak değerlendirilebilir.

4.2. Öneriler

Araştırmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda:

Mesleki müzik eğitim kurumları nezdinde geliştirilmiş, alan uzmanlarının ve resmî makamların onayladığı, Türk müziği çalgı eğitiminin geleneksel yaklaşımlarıyla çağdaş eğitim-öğretim metotlarını bir arada barındıran, bireysel farklılıklara göre belirli esneklikleri sağlayabilen Türk müziği klarnet eğitimine dair başlangıç, orta ve ileri düzeydeki öğretim programlarının ortaya konulabilmesi,

Türk müziği klarnet eğitimcilerinin çalgı eğitimi süreçlerinde mümkün olduğunca bir öğretim programına dayalı bir yaklaşım benimsemeleri,

Türk müziği klarnet eğitiminin ülkemizde mesleki müzik eğitimi yapılan tüm kurumlarda ve mesleki müzik eğitiminin tüm basamaklarında yaygınlaştırılması,

Mesleki müzik eğitimi kurumlarında Türk müziği klarnet eğitiminin yürütülebilmesi ve yaygınlaşması için bu alandaki akademik personelin ilgili kurumlarda istihdam edilmesi ve Türk müziği sol klarnet eğitiminin teşvik edilmesi,

Türk müziği klarnet ile ilgili akademik araştırmaların ve lisansüstü tez çalışmalarının teşvik edilmesi ve bunlara destek verilmesi önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akten, Ş. (2018). *Eşit aralıklı tampere düzen dışındaki ses sistemleri için doku modelleri yeni bir repertuar ve estetik önerisi* (Tez no.257389) [Yüksek Lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı'da batı müziği* (1. Baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz* (5. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Çağrı, S. (2006). *Avrupa'da ve Türkiye'de klarnetin tarihsel gelişimi, Türk müziği icrasında klarnet çeşitlerinin ses sahaları ve parmak pozisyonları bakımından uygunluğunun incelenmesi* (Tez no.206133) [Yüksek Lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Demirel, Ö. (2017). *Eğitimde program geliştirme* (25. Baskı). Pegem Akademi Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (2019). *Türk askeri muzikaları tarihi* (1. Baskı). Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Terlikol, G. (2006). *Klarinette boehm mekanizmasının bulunuşu ve işleyiş biçimi* (Tez no.205502) [Yüksek Lisans tezi, Çukurova Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Hatipoğlu, V. (2018). Mustafa sunar'ın "alaturka keman muallimi" isimli öğretim kaynağının incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), 605-621.
- Hoeprich, E (2008). *The Clarinet* (1.Baskı). Yale University Press
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemi* (26. Baskı). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karaçetin, B. (2006). *Klarinetin tarihsel gelişimi, mozart'ın klarinete yaklaşımı ve K.V. 622 la majör klarinet konçertosu'nun incelenmesi* (Tez no.219127) [Yüksek Lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Sopaoğlu, U. (2023). *Türk müziği sol klarnet eğitimine yönelik başlangıç düzeyi öğretim programı tasarımının öğrencilerin çalma becerisine etkisi* (Tez no.834612) [Yüksek Lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (6. Baskı). Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

In the early 17th century, J. C. Denner pioneered the birth of a new instrument in music history by adding two additional frets to the Chalumeau, an ordinary village instrument. It is known that the first and most important transition from the chalumeau to the clarinet took place when Denner added the register key to the chalumeau (Terlikol, 2006, p.41).

The clarinet, which was quickly recognized in Europe, started to be recognized in the geography of our country at the beginning of the 19th century. In the early 19th century, it is known that when Mahmut II abolished the Janissary Corps, Muzıka-yı Hümayun was established in its place. Giuseppe Donizetti, an Italian musician, was put in charge of the band that replaced the mehter in this newly established institution. It is known that Donizetti pioneered the introduction of many instruments that were not previously known in the Ottoman Empire to this newly established band.

It partially overcame the influence of the tradition and performance inherited from the Muzıka-i Hümayun and gained a unique spirit and character. "The G Clarinet, known as the Turkish clarinet, has been recognized as the Turkish Clarinet (G Clarinet) in different cultures and countries around the world with its unique timbre, playing style, execution and even mechanical structure" (Sopaoğlu, 2023, p.2).

A review of the literature on the Turkish music G clarinet (TMSK) shows that the first performers who can be reached are Violinist Vasil and Clarinet İbrahim Efendi. However, we can say that there are no surviving recordings of either of these performers. The oldest surviving recordings of classical TMSK performances are those of Şükrü Tunar. We can state that Şükrü Tunar's style and attitude have been taken as an example for years in TMSK performance in TRT and Higher Education Institutions that provide TMSK education, and this tradition is still continuing.

Although it is thought that the activities related to TMSK education and performance at various levels of vocational music education institutions in our country have not reached a sufficient level, it is known that the clarinet has found a place for itself, albeit in informal dimensions, within the meşk tradition, which is the most important transmission medium of Turkish music culture.

As can be understood from the definitions, it is thought that instrument training in the meşk tradition is based on the repertoire determined by the master and that no special work is done for technical mastery.

The important shortcomings that such a teaching process in instrument education will bring;

Conducting instrument education without a plan, program or scientific basis, Inadequate methodology and materials for the student to gain technical mastery of the instrument (Sopaoğlu, 2023, p.4).

The necessity of a comprehensive and methodological approach to TMSK education also reveals the importance of creating a curriculum design. In this direction, it is understood that a needs analysis study should be conducted to determine whether there is a need for a curriculum for TMSK education and training in institutions providing vocational music education at undergraduate level.

2. Method

In the research, a survey modeled approach, which is one of the qualitative research models, was adopted. In the research, since it is aimed to reveal the status of the curriculum applied in G clarinet education and training carried out in higher education institutions providing vocational music education, the survey model was used to determine the existing situation.

In order to collect data in line with the research, a semi-structured interview form was applied to the relevant experts and the data obtained were subjected to content analysis.

In order to form the basis of the research and to reach the predetermined objectives, some of the data were obtained by scanning the literature. In addition, a semi-structured interview form was used for needs analysis in order to determine how Turkish music G clarinet education is carried out in higher education institutions where vocational music education is given and to prepare the curriculum design.

In the research, the data obtained from the interviews with the instructors working in higher education institutions providing vocational music education were analyzed and categorized through content analysis.

The study group of the research consists of an expert group consisting of four academicians who have worked or are working in the field of Turkish Music G clarinet education in higher education institutions providing vocational music education.

3. Findings, Discussion and Results

According to the answers given by the Turkish music clarinet educators interviewed during the research process, educators apply the curricula they have created. It is understood that Turkish music clarinet educators try to benefit from the meşk tradition, which has an important place in Turkish music instrument education, as much as possible; they try to reflect their own knowledge, knowledge and experience to their lessons, and they adopt a more flexible and practical approach in the curricula they apply due to their efforts to take into account the individual differences of the students. It is seen that similar results have been reached in comprehensive studies on Turkish music instrument education conducted by experts such as Geboloğlu (2010), Özmen (2011), Berse (2018) and Sopaoğlu (2018). According to the results obtained in these studies; it has been determined that there is no official teaching program for the beginner level in the education-training processes of various Turkish music instruments and that the lessons are carried out entirely with traditional meşk methods. It is noteworthy that there are significant similarities between the results obtained in these studies and the results of this research.

According to the findings obtained as a result of the research, Turkish music clarinet educators give importance to posture, grip, breathing and tonal music-oriented practices in order for students to produce quality sounds, improve their intonation and gain mastery of their instruments while preparing their teaching programs. However, it is seen that there are educators who include Hüseyini and Uşşak maqams in addition to tonal music-oriented content in their program planning especially for advanced students due to factors such as weekly lesson hours, students' proficiency and perception capacities. In the studies conducted by Özmen (2011), Sopaoğlu (2018) and Doğan (2019), it was concluded that the educators whose opinions were consulted generally started their basic level performance practices with tonal music and switched to maqam studies in which the pitch pressures became increasingly difficult

according to the student readiness levels. It is seen that these results are largely compatible with the results obtained in this study.

The Turkish music clarinet educators whose opinions were consulted in the research generally defined the difficulties they encountered as "the insufficiency of method, exercise or etude books, the lack of the desired quality of the instruments and auxiliary materials used by the students, and the fact that the students had only a basic level of music education in the previous educational institution". These deficiencies can sometimes negatively affect the lesson process and efficiency. It has been observed that especially students who will study at the undergraduate level have various problems in auditory areas such as note reading, melody and rhythm hearing. In addition, it is known that the insufficient quality of the instruments and auxiliary apparatus used by the students can negatively affect both student motivation and teacher motivation. In the studies conducted by Doğan (2019) and Özparlak (2011), it was emphasized that educators working in vocational music education institutions faced similar problems related to clarinet education.

In this context, it is understood that similar problems identified in past studies conducted within the scope of Turkish music clarinet education continue today and await solutions.

The majority of the Turkish music clarinet educators whose opinions were consulted emphasized the necessity of a curriculum and stated that such a curriculum would be preferred, especially if it was created by an official institution within a scientific framework. It is known that following a specific purpose and plan and conducting lessons according to a program is effective in reducing the uncertainty that students and teachers may encounter. In the studies of İldinç (2023), Ceviz (2021), Özata (2019), Özparlak (2019) and Kınık (2010), who conducted beginner level instrument education curriculum development studies specifically for different music genres and instruments, it was concluded that the lessons carried out by adhering to a curriculum made positive contributions to student success. The fact that these results are parallel to the results obtained in this study in the field of Turkish music clarinet education is remarkable and can be considered thought-provoking for Turkish music clarinet education.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler

Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu Başkanlığı

Etik değerlendirme kararının tarihi: 10/09/2021

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 2021/456

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %50

2. yazar katkı oranı : %50

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.



ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE

ISSN: 2536-4421

Atıf/Citation

Yılmaz Filiz, A., Yılmaz, A., & Sazak, N. (2024). Bireylerin dinledikleri müzik türü ve giyim tarzı tercihleri arasındaki ilişkinin sosyal kimlik temelinde incelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 196-221. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1483415>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 13.05.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 31.05.2024 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1483415
---	--	---

Asuman YILMAZ FİLİZ

Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi,
Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, Moda
Tasarımı Bölümü,
asumanyf@selcuk.edu.tr



Aysun YILMAZ

Doktora Öğrencisi, Sakarya
Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Müzik Bilimleri Anabilim Dalı,
aysunyilmaz78@gmail.com



Nilgün SAZAK

Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, Devlet
Konservatuarı, Ses Eğitimi Bölümü,
sazakn@sakarya.edu.tr



BİREYLERİN DİNLEDİKLERİ MÜZİK TÜRÜ VE GİYİM TARZI TERCİHLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİNİN SOSYAL KİMLİK TEMELİNDE İNCELENMESİ

ÖZ

Kimlik kavramı hem bireysel hem de kolektif düzeyde, kendini tanımlama ve tanıtmaya biçimi ile ilgilidir. Görsel ve işitsel semboller olarak giyim ve müzik, tanımlama ve tanıtmaya süreçlerinin önemli unsurları olarak kabul edilmektedir. Yapılan araştırmalar incelendiğinde, müzik tercihleri ve giyim tarzlarının sosyal gruplara aidiyeti güçlendirdiği ve bireylerin kendilerini ifade etmelerine yardımcı olduğuna dair bulgularla karşılaşılmaktadır. Müzik ve moda ilişkisini sektörel temelde inceleyen araştırmaların da sosyal kimlik kavramını irdelediği görülmektedir. Diğer taraftan doğrudan müzik ve giyim stillerinin sosyal kimlik temelinde birlikte ele alındığı araştırmaların az sayıda olduğu görülmüştür. Bu temelde araştırmanın amacı, bireylerin dinledikleri müzik türleri ve tercih ettikleri giyim tarzları arasında sosyal kimlik temelinde bir ilişki olup olmadığını ortaya koymaktır. Günümüzde hem müzik hem de giyim üretimi iki ayrı sektör olarak karşımıza çıkmaktadır ve bu sektörlerin üretimlerinin birbiri üzerindeki etkisi de üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu araştırma her iki sektöre de hizmet edecek bulgulara ulaşmayı hedeflemesi bakımından önem taşımaktadır. Araştırmada nicel ve nitel (karma) araştırmalar kapsamında yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış (sohbet tarzında) görüşme tekniği kullanılmıştır. Nicel bulgular istatistiksel olarak analiz edilmiş; nitel bulgular ise görüşmelerde verilen cevapların yorumlanması ile gerçekleştirilmiştir.

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi

Araştırma sonucunda katılımcıların dinledikleri müzik türleri ile gündelik yaşantılarında tercih ettikleri giyim stilleri arasında dikkate değer benzerlikler tespit edilmemiştir. Ancak katılımcıların, müzik türü temelinde şekillenen sosyal kimliklerini ortaya koydukları konser ve dinleti gibi etkinliklerde, ortak bir giyim stilini benimsemeye yönelik tutum sergiledikleri belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Toplumsal kimlik, sosyal kimlik, müzik türü, giyim tarzı.

EXAMINING THE RELATIONSHIP BETWEEN THE TYPE OF MUSIC LISTENED TO INDIVIDUALS AND THEIR CLOTHING STYLE PREFERENCES ON THE BASIS OF SOCIAL IDENTITY

ABSTRACT

The concept of identity is related to the way of identifying and promoting oneself, both on an individual and collective level. Clothing and music as visual and auditory symbols are recognised as important elements of identification and identification processes. When the researches are analysed, it is found that music preferences and clothing styles strengthen belonging to social groups and help individuals to express themselves. It is also seen that the researches analysing the relationship between music and fashion on a sectoral basis examine the concept of social identity. On the other hand, it has been observed that there are few studies in which music and clothing styles are directly analysed together on the basis of social identity. On this basis, the aim of this research is to reveal whether there is a relationship between the types of music that individuals listen to and the clothing styles they prefer on the basis of social identity. Today, both music and clothing production appear as two separate sectors and the impact of the production of these sectors on each other is an issue that needs to be emphasised. This research is important in terms of aiming to reach findings that will serve both sectors. Within the scope of quantitative and qualitative (mixed) research, semi-structured and unstructured (conversational) interview techniques were used. Quantitative findings were statistically analysed and qualitative findings were interpreted by interpreting the answers given in the interviews. As a result of the research, no significant similarities were found between the music genres that the participants listen to and the clothing styles they prefer in their daily lives. However, it was determined that the participants exhibited an attitude towards adopting a common clothing style in events such as concerts and concerts where they revealed their social identities shaped on the basis of music genre.

Keywords: Social identity, social identity, music genre, clothing style.

1.GİRİŞ

Kimlik kavramı ister bireysel ister kolektif olsun, kişi ya da topluluğun kendini nasıl tanımladığı ve dışarıdan nasıl tanımlandığı ile ilgilidir. Sağduyulu bir yaklaşımla ele alındığında kimliksel aidiyet ya da özdeşleşme, Hall'a (2003) göre "başka bir kişi veya grupla ya da bir idealle ortak köken veya paylaşılan özelliklerin tanınması ve bu temelde kurulan dayanışma ve bağlılığın doğal yakınlığı üzerine inşa edilir" (s. 2). Günümüzde özellikle büyük şehirlerde göçler sonucunda varlığını sürdüren etnik-kültürel kimlikler ve farklı ideolojiler, beğeniler ve yaşam tarzları ile oluşan çeşitli sosyal kimlikler bir arada ve iç içe yaşamaktadır. İster etnik-kültürel yapılar kadar geniş bir topluluk olsun, ister çeşitli amaçlarla oluşan

daha küçük sosyal gruplar olsun, kolektif kimliğin inşasında ortak özelliklerin, ortak köken ya da ideallerin, giyim-kuşam, müzik ve dans gibi çeşitli görsel ve işitsel sembollerle dışa vurulduğu söylenebilir. Diğer bir söylemle topluluğa ait ortak semboller, bireyin kendisini o topluluğa ait hissetmesini sağladığı gibi, içinde bulunduğu topluluğun dışarıdan nasıl algılandığı ile ilgili kimlikel bir tanımlayıcı haline gelir. Kimlik kavramı tüm anlamlandırma pratikleri gibi, bireysel ya da kolektif olarak diğerlerinden farklılığa vurgu yapar. Bir süreç olarak farklılıklar potasında işlediğinden, söylemsel çalışmayı, sembolik sınırların bağlanması ve işaretlenmesini ve 'sınır etkilerinin' belirlenmesini gerektirir (Hall, 2003, s. 3). “Sembolik sınırlar nerede başlar ve biter?”, “Bir sembol birden fazla kimlik için geçerli midir?”, “Bir kolektif kimliğe dair semboller zaman içerisinde değişir mi?” gibi birçok soru, kimlik üzerine yapılan araştırmalar dâhilinde irdelenmelidir. Toplumsal kimlikler sabit olmamakla birlikte, herhangi bir tarihsel anda belirli bir kültürel ya da alt kültürel bağlamda kimliği deneyimlemek için çok sayıda seçenek bulunmaktadır (Kruse, 1993, s. 39-40). Örneğin Sağır ve Öztürk (2015), Rock müzik dinleyenlerin küpe takmalarının ve arabesk dinleyenlerin kollarında ya da vücutlarda jilet izleri olmasının, ortak müzik beğenisine sahip olan bir topluluğun bu beğeniye görsel sembollere aktarımının göstergeleri olduğu üzerinde durmuşlardır (s. 123). Verilen örneklerdeki arabesk dinleyicisinin bedenlerinde jilet izleri olması, günümüz dinleyicisi için de böyle midir? Yoksa arabesk müziğin dinlendiği belirli bir dönemde tercih edilen görsel sembollerden mi ibarettir? Diğer taraftan sosyal kimliklere dair semboller, şüphesiz bireylerin kimliklerine de yansımaktadır. Tıpkı aynı formayı giydiğinde belirli bir sosyal topluluğun üyesi olduğunu ortaya koyan taraftar kitlesi gibi, aynı müzik tarzını dinleyen bireyler de etkileşimli bir grup haline gelmektedir (Sağır & Öztürk, 2015, s. 123). Ortak müzik beğenileri ile oluşan sosyal gruplar, benzer bir görsel sembolizmi paylaşmakta mıdır? Eğer öyle ise bu durum beğenilen müzik türleri, yaş, cinsiyet, meslek vb. değişkenlere göre farklılık göstermekte midir? Türetililecek benzer sorular, toplumsal kimlik sembolizminde müzik ve giyim tarzı gibi görsel ve işitsel sembollerle ilgili araştırmaların da gerekliliğini ortaya koymaktadır. Kruse'un (1993), altertanif müzik kültüründe alt-kültür kimliğini ele aldığı çalışmasında, toplumsal cinsiyet, ırk, etnisite, sınıf ve kuşağın sosyal, kültürel ve ideolojik pratikler alanı içinde kimliğin nasıl ifade edildiğini ve deneyimlendiğini anlamının önemine yaptığı vurgu da bu gerekliliği işaret etmektedir (s. 40).

Sosyal kimlik teorisi, sosyal gruplara üyeliğin, benlik saygısını artırmaya ve sürdürmeye hizmet ettiğini öne sürer ve gençlerde müzik, sosyal kimliğin tanımlanmasında önemli bir rol oynamaktadır (Shepherd & Sigg, 2015). Müzik ve kimlik ilişkisi 1980'lerin başlarından itibaren etnomüzikoloji araştırmalarında yaygın bir tema haline gelmiştir (Rice, 2007, s. 17). Günümüzde ise müzik, onu ilk yapan ve kendi kültürel yapısı içerisinde kültürün bir unsuru haline getiren yerel toplumların ötesine geçmiş, “deneyim olarak kendi dinamiklerini sürdüren bir yapı haline gelmiştir” (Frith, 2003, s. 109). Dijital teknolojilerin ulaştığı son noktada sosyal medya ve müziğin diğer bireylerle paylaşıldığı dijital platformlar, müziği toplumlar ötesi bir yapıya büründürmüştür. Diğer bir deyişle bugün dünyanın uzak bir noktasından üretilen müziğe ulaşılabilirliği kolaylaştıran teknolojiler, aynı zamanda küreselleşme için de araç haline gelmektedir. Diğer taraftan büyük şehirlerde artan popülasyon, yerel kültürler için kullanılan etnik ya da kültürel kimlik tanımlamalarının yanında sosyal kimlik kavramının da belirginleşmesi ile sonuçlanmıştır.

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi

Ancak kimliğin tanımlayıcısı konumunda olan işitsel semboller hem etnik-kültürel kimlik hem de sosyal kimlik açısından önemli görülmektedir. Rice (2007), müziğin sosyal kimliğe katkılarına dair literatürde dört temel bulgu olduğundan bahsetmektedir. Bunlardan ilki, müziğin önceden var olan ya da ortaya çıkan bir kimliğe sembolik bir şekil vermesidir. İkincisi, müzik performansı, bir kimliği paylaşan topluluklara kendilerini eylem halinde görme ve aynı performans tarzını paylaşabilecek diğerlerini hayal etme fırsatı sunar. Üçüncüsü, müzik bir kimliğe "his" veya duygusal nitelik katabilir. Sonuncusu ise, müziğin bir kimliğe değer kattığı iddiasıdır (s. 34-35). Dolayısıyla müzik ve sosyal kimlik üzerine yapılan çalışmalar da her geçen gün artmaktadır. Sağır ve Öztürk (2015), sosyolojik bağlamda müzik ve kimliği inceledikleri araştırmada, Karabük Üniversitesi'nden 639 öğrenciyi örneklem olarak belirlemiş ve anket uygulamışlardır. Anket sonuçlarına göre yapılan analizlerle müziğin festivaller, konserler ve kafe gibi öğrencilerin bir arada vakit geçirdiği mekânlar özelinde sosyalleşmede önemli rol oynadığı sonucuna ulaşılmış ancak yapılan analizlerde kimlik kavramına dair bulgulara rastlanmamıştır. Kaya Göktepe (2021) popüler müziğin sosyal kimlik inşasındaki rolünü yerli 45'lik şarkılar örneği ile irdelediği nitel araştırmada, görüşme tekniğinden yararlanmış ve nostaljik şarkıları dinleyen bireylerin kendilerini sosyal bir topluluğa ait olarak gördükleri hatta bu nostaljik esintiyi giyim stillerine de yansıtabildikleri sonucuna ulaşmıştır. Kubrin (2005), rap müziği kimlik, kültür ve şiddet ekseninde ele aldığı çalışmasında 1992'den 2000'e kadar rap albümlerinde yer alan 403 şarkının içerik analizini yapmış, araştırma bulgularında, şarkı sözlerindeki şiddet tasvirlerinin, sosyal kontrol uygulamak, sosyal kimlik ve itibar oluşturmak gibi birçok işleve hizmet ettiğine dikkat çekmiştir. Gürgen (2016), üniversite öğrencilerinin yaşamlarında müziğin yerini, üniversitede ve çocuklukta dinledikleri müzik türlerini, neden müzik dinlediklerini ve müziğin duygusal ve sosyal işlevini araştırdığı çalışmada 322 öğrenci ile görüşme yapmış ve içerik analizi tekniği ile ulaştığı bulgularla müzik tercihlerinin genellikle aile ile ilgili olmadığı, öğrencilerin daha çok yabancı müzikleri tercih ettiği, dinleme nedenleri arasında ise ruh hali, keyif almanın yanı sıra akran gruplarının da etkili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Shepherd ve Sigg (2015), Rosenberg'in (1965) benlik saygısı ölçeğini kullanılarak 199 üniversite öğrencisinin benlik saygısını ölçmüş, müzik türü kümeleri için müzik tercihi puanlarının benlik saygısı ile önemli ölçüde ilişkili olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Ayrıca sonuçların sosyal kimlik teorisini destekleyen bulguların yanında sosyal kimlik teorisini zorlaştırdığına da vurgu yapmışlardır. Clark ve Lonsdale (2023), 139 genç yetişkinin müzik tercihlerini, kolektif özsayıgılarını ve kişiliklerini değerlendirmiş, katılımcıların müzik tercihlerinin kendi bildirdikleri kolektif benlik saygısı ile bağlantılı olduğunu tespit etmiş ve araştırma bulgularının, müzik tercihlerinin kimlik duygusuyla bağlantılı olduğu fikrine daha fazla kanıt sunduğunu belirtmişlerdir. Görüldüğü üzere mevcut literatür incelendiğinde, araştırma bulgularının müzik ve sosyal kimlik arasındaki ilişkiyi pozitif yönde desteklediği görülmektedir.

Moda, kültüre veya döneme göre değişebilen, giysi ve aksesuarlar ile insanların kendileriyle ilgili bilgileri aktarabildikleri iletişim araçlarından biridir (İmren, 2018, s. 103). Ortak bir inanç taşıyan her birey toplumu oluşturan ana kültür kalıplarını kullanarak yeni yaşam tarzları geliştirir. Bu kültür kalıplarının en önemlileri arasında yer alan giyim-kuşam; geliştirilen yaşam biçimi için toplumsal kimlik kazanmada

etkin bir rol üstlenir (Sari, 2017, s. 507). Giyim, aynı zamanda tüketimin en göze çarpan yönlerinden biridir ve kişinin kimliğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Giysi tercihleri, insanların o döneme özgü görünümüne uygunluğunu (modayı) belirleyen güçlü normları ve aynı zamanda kimliği nasıl yorumladıklarını gösteren olağanüstü bir alan sunar (Göksel, 2007, s. 50). Bununla beraber moda, kimlik oluşumu süreçlerini incelerken geniş bir perspektif sunar çünkü toplumsal değerleri, sınıf temelli yapıları, varoluşsal faktörleri ve kültürel bağlılık biçimlerini farklı şekillerde ele alır. Bu sebeple kimliğin temel bileşenleri arasında yer alır ve toplumsal ve küresel düzeyde bir kontrol mekanizması olarak işlev görür. Moda kavramı tarih boyunca da toplumsal sınıf, toplumsal değişim ve tüketim kültürü gibi kavramlar çerçevesinde şekillenmiştir (Demir Parlak, 2022, s. 117).

Moda ve giyimin bireysel ya da toplumsal kimliği yansıtmadaki önemi konusunda da çeşitli araştırmalar gerçekleştirilmiştir. Chaney (1999) kitabında kimlik ve giyim arasındaki ilişkiyi şu şekilde tarif etmektedir: "Modaya uymak, hem toplumsal kimliğimizi onaylayan, bütünü içerdiğinde olduğumuz ve onun bir parçasını oluşturduğumuzu belirleyen bir göstergedir, hem de aynı zamanda, birey olarak kendinizi başkalarından ayırt etmenizi sağlar" (s. 60). Özşenler (2023) sosyal kimlik ve giyim üzerine yaptığı araştırmasında Kaft markasını ele almış ve bu markaya ait örneklem kapsamında belirlediği tişörtleri göstergebilimsel analiz yöntemiyle değerlendirmiştir. Araştırma sonucunda giysilerin sosyal kimliği ortaya koymayı hızlandırdığını, kolaylaştırdığını ve gruba aidiyeti arttırdığını tespit etmiştir. Onurlar (2018), distopik filmler üzerinden moda tasarımı öğeleriyle sosyal kimlik analizi yaptığı lisansüstü tezinde; renk, silüet ve dokudan oluşan moda tasarımı öğeleri ve aksesuarlar ile kimlik inşasının analizini yapmıştır. Sosyal kimliğin giyim-kuşam yoluyla ifade edilmesinin irdelendiği araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden fenomenolojik yaklaşımla vaka incelemesi yapılmıştır. Açlık oyunları filmi Goffman benlik kuramı çerçevesinde ele alınarak moda tasarımı öğeleri açısından analiz edilmiştir. Sonuç olarak moda tasarımı öğelerinin distopik sinemada sosyal kimliğin inşasında kullanıldığı tespit edilmiştir. Jain ve Mehta (2022) araştırmalarında moda tasarımcılarının perspektifinden androjen bireylerin moda ve sosyal kimliklerini incelemişlerdir. 75 katılımcıya yarı yapılandırılmış görüşme uygulayarak cinsiyet ayrımı, kendini ifade etmede giyim, cinsiyet kimliğinde giyim, giyim algısı ve sosyal imaj üzerine sorular sormuşlardır. Araştırma sonucunda ise moda ve tasarımcıların androjen bireylerin giyiminin ve ihtiyaçlarının farkında olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Akdemir (2018) sosyal kimlik ile giyim ve moda arasındaki ilişkiyi Antik Mısır'dan günümüze görsel anlatım ifadeleriyle ele almıştır. Çalışma sonucunda giysinin kumaştan renge her bir biriminin sosyal kimliğin ifadesi olduğu ve bunu görsel anlatım yoluyla aktardığı çıkarımı yapılmıştır. Burnasheva vd. (2019) sosyal kimliğin ve topluluk duygusunun lüks moda markalarına olan bağlılık üzerindeki etkisini inceledikleri araştırmalarında online anket uygulayarak istatistiksel analiz yapmışlardır. Araştırma sonuçlarında sosyal kimliğin giysi markaları üzerinde azımsanmayacak derecede önemli bir etkiye sahip olduğu ve bu durumun özellikle pazarlama stratejisi geliştirmede kullanılabileceğinin öngörüldüğü çıkarımları yapılmıştır. İncelenen araştırma sonuçları göstermektedir ki moda ve giyim; sosyal kimlik bağlamında değerlendirildiğinde aralarında önemli derecede büyük bir bağlantı bulunmaktadır.

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi

Günümüzde giderek artmakta olan disiplinlerarası çalışmaların, araştırmacıları moda ve müzik ilişkisinin farklı bağlamlarda incelendiği çalışmalar yapmaya yönlendirdiği görülmektedir. Badaoui ve diğerleri (2012), giyim tarzı, müzik ve medyanın ergenlerin marka tüketim davranışları üzerindeki etkileri üzerine, ergenlik çağındaki 1063 lise öğrencisi ile gerçekleştirdikleri araştırmada, ergenlerin giyim konusundaki tercihlerinin sosyal kimlik ile bağlantılı olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Araştırmanın önemli bulgularından biri, medya ve müziğin ergenlerin grup özdeşleşmesi ve dolayısıyla giysi tüketimleri ile pozitif ve anlamlı bir şekilde ilişkili olduğudur. Buna göre medya ve müzik etkileri ne kadar güçlü olursa ergenlerin grup özdeşleşmesi de o kadar güçlü olmaktadır. Araştırmanın diğer önemli bulgusu, ergenlerin medya ve müziğe karşı duyarlılıklarının giyim tarzlarına göre değiştiği yönündedir. Ergenlerin bağlı olduğu grup, medya ve müziğin etkisine karşı daha az ya da çok duyarlı olmalarına neden olmaktadır. Koca ve Koç (2010) tarafından yapılan, gençlerin dinledikleri müzik tarzlarının giyim stillerine etkisini konu alan ve 493 genç katılımcı ile gerçekleştirilen araştırmanın bulguları, Rock, Pop, Hip-hop gibi kendine özgü giyim tarzlarıyla da bilinen müzik türlerini dinleyen gençlerin; giyim tarzı, giysi rengi, saç şekli, aksesuar ve ayakkabı tercihlerinde müzik akımından etkilendiklerini, özel bir giyim tarzı olmayan müzik türlerini dinleyen gençlerde ise bu etkinin görülmediği yönündedir. Ancak araştırma incelendiğinde bireylerin bir müzik türü ve bir giyim stilini tercih ettikleri kabulünden yola çıkıldığı görülmektedir. Ancak bir kişi birden fazla müzik türüne ilgi duyuyor ve birden fazla giyim stilini tercih ediyor olabilir. Youngjoo ve Agnhage (2013), müzik ve moda tarzı tercihleri arasındaki benzerlikleri inceledikleri araştırmayı 50 öğrenci katılımcı ile gerçekleştirmişler, müzik ve moda daha fazla ilgi duyan kişilerin tercihleri arasında daha güçlü bir korelasyon olma eğilimi olduğu sonucuna ulaşmışlardır. Straehle ve Kriegel (2018), moda ve müzik konusundaki araştırmalardaki boşlukları ortaya çıkarmayı amaçladıkları literatür taramasında “müziğin ve işinin esas olarak moda endüstrisine trendleri etkileyen, imaj oluşturan pazarlama aracı, moda süreçlerini destekleyen ve yenilikçi moda ürünlerinin geliştirilmesine katkıda bulunan bir unsur olarak hizmet ettiğini” tespit etmişlerdir. Daha çok sektörel bazlı yapılan araştırma, her iki sektörün de kimlik inşasında önemli rol oynadığını, ortak hedef gruplarının belirli bir yaşam tarzında birleşmesine hizmet ettiğini ortaya koymaktadır (s. 7). Aynı araştırmada moda ve müzik konusundaki literatür bulgularının yetersizliğine vurgu yapılmış, bu konuda araştırma yapanların her iki endüstrinin simbiyotik ilişkisinin önemi konusunda hemfikir oldukları belirtilerek, yakın gelecekte bu boşlukların nitel araştırmalarla kapatılması gerektiğine vurgu yapılmıştır (Straehle & Kriegel, 2018, s. 26).

1.1. Araştırmanın Amacı

Araştırmanın amacı, bireylerin dinledikleri müzik türleri ve tercih ettikleri giyim tarzları arasında sosyal kimlik temelinde sembolik bir benzerlik olup olmadığını ortaya koymaktır. İnsan yaşamında hem müzik hem de giyim aynı zamanda kültürel yapıların önemli unsurları olarak etnoloji ve etnografi çalışmalarında yer almaktadır. Etnik ve kültürel çalışma odaklarının kırsaldan kente doğru yönünü değiştirmeye başladığı son yıllarda kent yaşantısı içerisinde oluşan kültürel yapıların ve daha küçük sosyal toplulukların kendilerini müzik ve giyim tarzları ile temsil etmeleri de söz konusudur. Aynı zamanda bir

müzik türünün dinleyici kitlesi de başlı başına bir sosyal kimlik oluşturabilmektedir. Diğer taraftan kent yaşantısında ortaya çıkan sosyal kimlikler hem müzik hem de moda sektörünün odağında yer almaktadır. Dolayısıyla araştırmanın amacı kent yaşantısında oluşan sosyal toplulukların ortak (sembol niteliği taşıyan) bir müzik beğenisi ve giyim tarzı olup olmadığını tespit etmek olarak da tanımlanabilir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Mevcut literatür incelendiğinde müzik-sosyal kimlik ve moda-sosyal kimlik bağlarının birçok araştırmaya konu olduğu görülmektedir. Ulaşılabilen literatür incelendiğinde, sosyal kimliğin dışa vurumu olarak müzik ve giyim tarzlarının birlikte değerlendirildiği disiplinlerarası çalışmaların ise oldukça kısıtlı olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla bu çalışma, sosyal kimlik üzerine yapılan araştırma literatürüne müzik ve modanın birlikte ele alındığı bir çalışma olarak katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır. Hem moda hem müzik sektörleri mevcut sosyal kimliklere yönelik üretimlerin yanı sıra, üretimleri ile sosyal kimlik oluşumlarının yönlendiricisi de olabilmektedir. Bu araştırma, her iki sektöre de hizmet edecek bulgulara ulaşmayı hedeflemesi bakımından önemlidir.

2. YÖNTEM

Araştırma nitel ve nicel yöntemlerle kurgulanmış olup karma araştırmalar kapsamındadır. Araştırmanın ilk aşamasında pilot çalışma yapılmış, görüşme soruları hazırlanarak random yöntemle seçilen 5 katılımcı ile görüşmeler yapılmıştır. Yapılan pilot çalışma, katılımcıların genelinden birden fazla müzik türünü dinlediğini ve birden fazla giyim tarzını tercih ettiğini ortaya koymuştur. Bu nedenle katılımcıların vereceği cevapları kısıtlamak yerine, yarı yapılandırılmış ve yapılandırılmamış (sohbet tarzında) görüşme teknikleri tercih edilerek araştırmanın kalitatif boyutu güçlendirilmiştir. Yapılan görüşmelerde katılımcıların giyim stillerinin isimlerini bilmeme ihtimalleri göz önünde bulundurularak, yanıtlarını netleştirebilmek için, görüşmeler esnasında yararlanılmak üzere Lexica yapay zekâ uygulaması ile 15 yaygın giyim stilinin örneklerinin bulunduğu giyim stili kataloğu hazırlanmıştır. Katalog hazırlanırken giyim stilinin ismi ile birlikte *gündelik giyim* komutu uygulanmıştır.

Şekil 1

Giyim stilleri kataloğundan rock, elegant ve minimal stil örnekleri



Araştırmanın nicel bulguları SPSS (version 18) ile yapılan frekans analizleri ile elde edilmiştir. Araştırmada ayrıca nitel verilerin sayısal analizi (nitel verinin nicelleştirilmesi) tekniğinden yararlanılmıştır. Sayılar genel olarak nicel çalışmalarla ilişkilendirilse de nitel veriler de belirli bir düzeyde sayılara indirgenebilmektedir. Verilerin sayısal analizi aynı sahada çalışmanın tekrar edilmesi halinde aynı sonuca ulaşıp ulaşılamayacağını belirlemede yararlı olmaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2006). Pilot uygulama esnasında katılımcıların birden fazla müzik türüne olan ilgisi ve birden fazla giyim tarzını tercih etmeleri nedeni ile nitel verilerin nicelleştirilmesi tekniği uygulanmıştır.

Araştırma evrenini Türkiye’de lisans eğitimi sürecinde olan öğrenciler oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme amaçsal örneklem yöntemi ile belirlenmiştir. Amaçsal örneklem, araştırmanın teorik yaklaşımına paralel olarak araştırma amacına göre seçilen örneklemdir (Kümbetoğlu, 2019). Bu nedenle Selçuk Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi ve Kocaeli Üniversitesi’nde lisans öğrenimi gören ve 18 yaşını doldurmuş olan kız öğrencilere ulaşmak hedeflenmiştir. Ancak katılımcıların tespit edilmesinde farklı fakültelerde okuyan öğrencilerden random örneklem alınmış ve araştırma 60 örneklem ($n=60$) ile gerçekleştirilmiştir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Bilimsel Etik Değerlendirme Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 09.05.2024

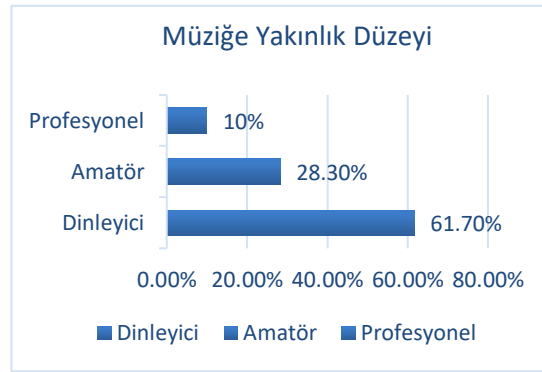
Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 03/06

3. BULGULAR

Bu bölümde araştırmada elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Araştırmada katılımcıların müziğe yakınlık düzeyini belirlemek için yöneltilen ilk soruda “Yalnızca dinleyiciyim”, “Amatör olarak müzikle uğraşıyorum” ve “Profesyonel olarak müzikle uğraşırım/halen uğraşıyorum” seçenekleri verilmiş ve şekil 2’deki bulgulara ulaşılmıştır.

Şekil 2

Müziğe yakınlık düzeyi



Katılımcıların oransal olarak %61.7 gibi bir çoğunluğunun yalnızca dinleyici olduğu, %28.3’ünün amatör olarak müzikle uğraştığı, %10’unun ise profesyonel olarak müzikle uğraştığı görülmektedir. Bulguda araştırma hedeflerinin dışında kalmakla beraber dikkat çeken nokta, farklı fakültelerde öğrenim görmekte olan katılımcıların arasında konservatuvar eğitimi almakta olan 6 öğrenciden 3’ünün kendisini amatör, 3’ünün ise profesyonel olarak tanımlamış olmasıdır.

Araştırmada katılımcıların müzik dinleme yöntemlerini tespit edebilmek için “Özellikle müzik dinlemem (mağaza, kafe vb. ortamlarda maruz kalırım)”, “Radyo/TV kanallarından dinlerim”, “Kendi hazırladığım çalma listesini dinlerim”, “Sevdiğim müzik türlerinde konserleri takip ederim”, “Aile ve arkadaş çevremde müzik icra edilen ve dinlenen toplantılara katılırım” seçenekleri yöneltilmiş ve katılımcı birden fazla seçeneği işaretleyebileceği yönünde bilgilendirilmiştir.

Tablo 1

Müzik Dinleme Yöntemleri

	Mağaza- kafe vb ortamlarda rastlantısal	Radyo/TV	Çalma listesi/Müzik platformları	Konser/dinleti vb	Aile ve arkadaş çevresinde canlı icra ortamları
Kişi Sayısı	2	21	53	29	15
Frekans %	3.3	35	88.3	48.3	12.5

Araştırma örnekleminin %88.3'ünün müzik dinleme tercihleri arasında kendi çalma listeleri ve müzik platformları bulunmaktadır. Diğer taraftan mağaza, kafe vb. ortamlarda karşılaşılan rastlantısal müzikleri tercih etme oranının %3.3 olması da katılımcıların kontrollü bir şekilde müzik tercihlerini belirlediklerini göstermektedir. Yapılan görüşmelerde, özellikle dinledikleri müzik türlerinin çalındığı kafe türü ortamları tercih ettiğini belirten katılımcılar da olmuştur. Katılımcılar arasında bulunmayı tercih ettikleri mekânları müzik tercihlerine göre belirleyenlerin olması, aslında rastlantısal müzik dinleme yönelimine dair oranın tespit edilenden de az olabileceği ihtimalini doğrulamaktadır. Müzik dinleme yöntemleri arasında konser, dinleti gibi planlanmış müzik etkinlikleri bulunan katılımcı oranının %48.3 olduğu görülmektedir. Bu durum üniversite öğrencilerinin önemli bir kısmının müzik dinlemek için zaman ve maddi olanaklarını kullanma yönünde özel bir çaba sarf ettiği şeklinde yorumlanabilir.

Araştırmada katılımcılara dinledikleri müzik türlerine yönelik açık uçlu sorular yöneltilmiş ve bulgulardaki müzik türleri verilen cevaplar doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Katılımcılar tek bir müzik türünü belirtmeleri için kısıtlanmamış ve ilgi duydukları tüm müzik türlerini söylemeleri istenmiştir. Verilen cevapların güvenilirliği açısından belirttikleri müzik türünden müzisyen, grup ve şarkı örnekleri sorulmuş, böylelikle ismi verilen müzik türünü gerçekten bilip bilmediklerinin sağlanması yapılmıştır.

Tablo 2

Katılımcıların Dinledikleri Müzik Tarzları

	Türk Pop	Yabancı Pop	Alternatif Pop	Rock	Heavy Metal	Hip-Hop	Rap	TSM	THM	Klasik Batı Müziği	Arabesk	Protest/Özgün
Kişi sayısı	27	21	5	25	6	9	11	14	14	11	11	8
Frekans %	45	35	8,33	41.5	10	15	18.3	23.3	23.3	18.3	18.3	13.3

Katılımcıların en yüksek oranla (%45) dinlediği müzik türleri arasında Türk Pop müziği bulunmaktadır. Dinledikleri müzik türleri arasında rock müzik bulunanların oranı %41.5, yabancı pop müzik bulunanların

oranı %35, Türk Sanat Müziği bulunanların oranı %23.3 ve Türk Halk Müziği bulunanların oranı %23.3'tür. Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziğinin en sık dinlenen ilk beş müzik türü içerisinde yer alması dikkat çekici bir bulgudur. Mevcut bulgular üniversite gençlerinin, Heavy Metal, Hip-hop ve Rap gibi daha güncel türleri dinledikleri müzik türleri arasına alma oranlarının, Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği'nin gerisinde kaldığını göstermektedir. Heavy Metal (%10) ve Hip-hop (%15) türünü dinleyen katılımcı oranının, Klasik Batı Müziği (%18.3) ve Arabesk (%18.3) türünden dinlenlerden az olması ise yine gençlerin yeni müzik akımlarına ilgisi düşünüldüğünde beklenmedik bir durumdur.

Bireylerin dinlemeyi tercih ettikleri müzik türlerinin sosyal çevrelerinde dinlenme durumuna ilişkin görüşleri aile ve arkadaş çevreleri dikkate alınarak incelenmiştir. Katılımcıların %50'si dinledikleri müzik türlerinin hem aile hem de arkadaş çevrelerinde dinlenen türler olduğunu belirtmiştir. %20'si yalnızca ailelerinde, %13.33'ü yalnızca arkadaş çevrelerinde aynı müzik türlerinin dinlendiğini belirtmiştir. Araştırmaya katılanların %16.67'si ise aile ve arkadaş çevreleri dâhil olmak üzere sosyal çevrelerinde dinledikleri müzik türlerinin tercih edilmediğini belirtmişlerdir.

Tablo 3

Tercih Edilen Müzik Türlerinin Bireyin Sosyal Çevresinde Dinlenme Durumu

	Yalnızca Aile	Yalnızca Arkadaş	Aile ve Arkadaş	Sosyal Çevrede Dinlenmiyor
Kişi Sayısı	12	8	30	10
Frekans %	20,0%	13,33%	50,0%	16,67%

Bireylerin birden fazla müzik türünü dinliyor olmaları dikkate alınarak detaylı incelemesi yapılmış ve dinlediği müzik türünün sosyal çevresi tarafından tercih edilmediğini belirten 10 kişiden 8'inin en fazla iki müzik türü dinlediği tespit edilmiştir. Bu müzik türleri arasında Yabancı Pop, Arabesk, Hip-hop, Rap, Rock ve Türk halk Müziği bulunmaktadır. Dolayısıyla sosyal çevresi ile ortak müzik türleri dinlemeyen katılımcıların tercih ettikleri müzik türlerinin de birbirinden farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Diğer taraftan katılımcılardan toplamda 50 kişi (%83.33), dinledikleri müzik türleri konusunda aile ve/veya arkadaş çevreleri ile ortak beğenilere sahip olduğunu belirtmiştir. Bu katılımcılardan 39 kişi iki ve daha fazla, 11 kişi yalnızca 1 müzik türünü dinlemektedir ve aralarında belirtilen tüm müzik türlerinin dinleyicileri bulunmaktadır. Bu durumda bireyler hangi müzik türlerini dinliyor olurlarsa olsunlar, dinledikleri müzik türünün çeşitli olmasının, sosyal çevre ile müzikal paylaşımın artmasında etkili olduğu söylenebilir. Ancak diğer taraftan dinlenen müzik türünün çeşitlilik göstermesinin, sosyal kimlik açısından ters orantı oluşturması da mümkündür.

Katılımcılara ayrıca "Dinlediğiniz müzik türü sosyal çevrenizin oluşmasında etkili midir?" sorusu yöneltilmiş, Katılımcıların %60'ı etkili olduğunu, %40'ı ise etkili olmadığını belirtmiştir. Yapılan görüşmelerde dinlediği müzik türlerinin sosyal çevre oluşumunda etkili olduğunu düşünenler, bu görüşlerinin detaylandırılması istendiğinde "Karşımdaki kişinin dinlediği müzik, kişiliği hakkında fikir veriyor", "Benimle aynı müzikleri dinleyen kişilerin benim gibi biri olduğunu düşünüyorum, yakınlık

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi
kurmamda etkili oluyor”, “Hiçbir ortak noktamın olmadığı insanlarla, müzik zevkimizden dolayı bir araya geldiğimiz oluyor” gibi cümlelerle açıklamalar yapmışlardır. Benzer cümlelerin sıkça kullanılmış olması iki durum hakkında fikir vermektedir. Bunlardan ilki, kişinin ortak noktaları olduğunu öğrendiği bireylere karşı sempati duyması ile ilgilidir. Bu durum katılımcıların benzer müzik beğenileri olduğunu fark ettikleri kişilere karşı olumlu bir ilk izlenim oluşturmaları ve kendileri ile özdeşleştirmeleri anlamına gelmektedir. İkincisi yaşam tarzı, ideoloji ve karakter gibi sosyal oluşumlarda beklenen benzerliklerin var olmadığının idrakinde olarak, yalnızca ortak müzik beğenisi sonucunda bir araya gelebilme durumudur. Diğer taraftan dinledikleri müzik türünün sosyal çevre oluşturmalarında etkili olmadığını düşünen katılımcılardan da “yine de aynı müzik türlerini dinlediğim kişilerle daha iyi vakit geçiyorum” açıklamasını yapanlar olmuştur.

Katılımcılara dinledikleri müzik türlerini nasıl keşfettikleri sorulmuş ve seçenek sunulmamıştır. Verdikleri cevaplar doğrultusunda katılımcıların; aile ortamı, arkadaş çevresi, müzik platformları, sosyal medya, radyo /TV ve konserler yoluyla dinledikleri müzik türlerini keşfettikleri ortaya tespit edilmiştir.

Tablo 4

Katılımcıların Dinledikleri Müzik Türlerini Keşfetme Yöntemleri

	Aile	Arkadaş Çevresi	Müzik Platformları	Sosyal Medya	Radyo/TV	Konserler
Kişi Sayısı	30	24	31	33	5	4
Frekans %	23,6%	18,9%	24,4%	26%	3,9%	3,1%

Katılımcılar dinledikleri müzik türlerini keşfetme konusunda birden fazla yöntemi ifade etmişlerdir. Buna göre %26’sının dinledikleri müzik türlerini keşfetme yöntemleri arasında sosyal medya bulunmaktadır. Yapılan görüşmelerde katılımcılar, sosyal medyada paylaşılan kısa videolarda kullanılan fon müzikleri ve arkadaş ya da takip listelerinde bulunan kişilerin hikâye ya da durum güncellemelerinde paylaştıkları parçaların, dinledikleri müzik türlerini keşfetmekte etkili olduğunu belirtmişlerdir. Katılımcıların dinledikleri müzik türlerini keşfetme yöntemleri arasında ikinci sırada müzik platformları bulunmaktadır. Görüşme esnasında birçok katılımcı, müzik platformlarının yapay zekâ desteği ile dinledikleri müziklerden çıkarım yaparak yeni alternatifler önerdiğini ve bu sayede yeni müzikler keşfedebildiklerini vurgulamışlardır. Arkadaş çevresi sayesinde müzik türlerini keşfetme oranının (%18.9), aile yoluyla keşfetme oranından (%23.6) daha az olması ise dikkat çekici bulgulardan biridir. Özellikle ailesinin yaşadığı şehirden farklı şehirlerde lisans öğrenimi gören öğrencilerin arkadaş çevreleri ile etkileşimlerinin daha fazla olduğu kabul edilebilir. Ancak diğer taraftan yapılan görüşmelerde ailesi aracılığı ile en az bir müzik türünü keşfettiğini belirten katılımcılar, çocukluklarından itibaren evde bu müzik türlerinin dinlendiğini belirtmişlerdir.

Tablo 5

Aynı Tür Müziği Dinleyen Kişilerin Müzik Dışındaki Ortak Noktaları

	Üniversite Öğrencisi Olmak	Sosyal Medya Kullanımı/ Kısa Video İzlemek	Olaylara ve Hayata Bakış Açısı	Akran Olmak	Yaşam Tarzı	Eğlenme Tarzı	Radyo ve TV Dizileri İzlemek	Gelecek Hedefleri/ Mesleki Hedefler	Duygusallık/ Sakinlik
Kişi Sayısı	7	5	22	5	21	21	3	8	3
Frekans %	7.4%	5.3%	23.2%	5.3%	22.1%	22.1%	3.2%	8.4%	3.2%

Aynı müzik türünü dinleyen katılımcılar müzik dışındaki ortak yönleri konusunda birden fazla ifade bulunmuşlardır. En yüksek orana sahip ortak yön; olaylara ve hayata bakış açısı (%23.2) olarak tespit edilmiştir. Açık uçlu olarak yöneltilen soruda yaşam tarzı (%22.1) ve eğlenme tarzı (%22.1) da yüksek oranla ifade edilen ortak noktalar olmuştur.

Katılımcılara gündelik yaşantılarında hangi giyim stili ya da stillerini tercih ettikleri sorusu yöneltilmiş ve giyim stillerini daha kolay tanımlayabilmeleri için giyim stil kataloğu sunulmuştur.

Tablo 6

Katılımcıların Gündelik Hayatta Tercih Ettikleri Giyim Stilleri

	Monokrom	Bohem	Rock	Eklektik	Elegant	Feminen	Grunge	Vintage	Metal	Hiphop	Maskülen	Minimal	Urban
Kişi sayısı	11	2	5	2	15	9	3	3	3	2	10	22	11
Frekans %	11.1	2.02	5.05	2.02	15.2	9.1	3.03	3.03	3.03	2.02	10.1	22.2	11.1

Minimal stilin en yüksek orana (%22.2) sahip olduğu, ardından elegant (%15.2), monokrom (%11.1), urban (%11.1) ve maskülen (%10.1) stillerin geldiği görülmüştür. Yapılan görüşmelerde giyim stillerini tercih etme nedenleri de sorulmuştur. Özellikle minimal ve monokrom stili benimseyenler bu stillerin rahat olmasına, giysi tercihleri arasında elegant stil bulunanlar ise şık olmasına vurgu yapmışlardır.

Bireylerin gündelik hayatta tercih ettikleri giyim stilleri her zaman iç dünyalarını ve karakterlerini yansıtmıyor olabilir. Maddi olanaklar, bedenini yadsıma, sosyal çevre tarafından kabul görmeme gibi birçok etken kişinin aslında yansıtmak istediği görünümünden kaçınmasına neden olabilmektedir. Bu nedenle katılımcılara “gündelik hayatta tercih ettiğiniz stiller dışında gerçekte sizi yansıttığını düşündüğünüz stil ya da stiller hangileridir?” sorusu yöneltilerek stil kataloğu yardımı ile yanıtlamaları istenmiştir.

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi

Tablo 7

Katılımcıların Kendilerini Yansıttığını Düşündükleri Giyim Stilleri

	Monokrom	Avangard	Bohem	Rock	Eklektik	Elegant	Feminen	Grunge	Vintage	Metal	Hiphop	Maskülen	Minimal	Urban	Retro
Kişi Sayısı	10	14	36	19	28	53	13	7	21	9	18	12	46	24	22
Frekans %	16,67	23,33	60,00	31,67	46,67	88,33	21,67	11,67	35,00	15,00	30,00	20,00	76,67	40,00	36,67

Araştırma bulgularına göre elegant stil yüksek bir oranla (88.3) ilk sırada, minimal stil (%76.67) ikinci sırada yer almaktadır. Gündelik hayatta tercih edilen stillerin tercih sıklığına göre elegant ve minimal stil yer değiştirmiş olmakla beraber n=60 örneklem üzerinden karşılaştırıldığında oranlar arasında ciddi bir farklılık göze çarpmaktadır. Örneğin katılımcıların %88.3'ü elegant stilin kendilerini yansıtan stillerden biri olduğunu düşünürken yalnızca %15.2'si bu tarzı gündelik hayatlarında kullanmaktadır. Bohem stilin kendisini yansıttığını düşünen katılımcı oranı %60 iken, bu stili gündelik yaşantısında tercih etme oranı %2.02'dir. Diğer taraftan Avangard ve Retro tarzları gündelik yaşantısında tercih eden katılımcıya rastlanmamış olmakla birlikte Avangard stilin kendisini yansıtan tarzlardan biri olduğunu düşünen katılımcı oranı %23.33, Retro stil ise %36.67 olarak görülmektedir.

Katılımcılara, müzik türleri ve giyim stillerini nasıl ilişkilendirdiklerini belirlemeye yönelik "Bir müzik türü bir giyim stilini yansıtıyor olsaydı bu hangisi olurdu?" yöneltilmiş ve yine giyim stili kataloğu sunularak her bir müzik türü için görüşlerini belirtmeleri istenmiştir. Verileri yorumlayabilmek için nitel verilerin nicelleştirilmesi tekniğinden yararlanılarak verdikleri yanıtlar sayılara dönüştürülmüştür.

Tablo 8

Katılımcıların Müzik Türü ve Giyim Stili İlişisine Dair Algıları

	Monokrom	Avangard	Bohem	Rock	Eklektik	Elegant	Feminen	Grunge	Vintage	Metal	Hiphop	Maskülen	Minimal	Urban	Retro
Türk Pop	2	2	1	-	3	2	3	-	2	-	-	3	5	4	5
Yabancı Pop	-	2	-	2	2	-	2	-	2	1	-	1	2	1	1
Alternatif Pop	2	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	2	1	-
Rock	-	-	-	6	1	-	-	-	1	3	-	2	1	1	-
Anadolu Rock	-	-	-	2	1	-	-	1	-	-	-	-	2	-	-
Alternatif Rock	-	-	-	2	1	-	-	1	-	-	-	-	2	-	-
Heavy Metal	-	1	-	2	-	-	-	-	-	4	-	-	-	-	-
Hip-hop	-	1	-	2	-	-	-	-	1	-	3	-	1	-	-
Rap	-	-	-	2	-	-	1	-	1	1	3	-	1	1	1
TSM	-	-	1	-	1	4	7	-	4	-	-	-	-	-	4

Asuman YILMAZ FİLİZ, Aysun YILMAZ, Nilgün SAZAK

THM	-	-	3	1	-	1	2	-	2	-	-	-	1	-	3
Klasik Batı M	-	1	-	1	1	6	1	-	2	-	-	-	1	-	-
Arabesk	1	-	1	1	-	-	1	-	3	-	-	1	1	-	1
Protest/Özgün	1	-	4	-	1	1	1	-	1	-	-	-	-	-	1

Katılımcıların dinlediği müzik türleri arasında bulunma oranı en yüksek olan popüler müzik ile ilgili giysi stillerine ilişkin algının oldukça geniş bir yelpazede olduğu görülmektedir. Gündelik hayatta en sık karşılan minimal stil ile (Bkz. Tablo 6) Türk Pop müziğinin en çok dinlenen türler arasında olması (Bkz. Tablo 2) Tablo 8 ile kısmen tutarlılık göstermiş ve 5 kişi Türk Pop müziğini minimal stil ile ilişkilendirmiştir. Ancak katılımcıların pop müziği gündelik yaşantılarında tercih etmedikleri Retro stili ile de özdeşleştirdikleri görülmektedir. Görüşmelerin sohbet tarzında ilerleyen aşamasında Türk Pop müziğinde özellikle 90'lar pop şarkılarına ilgi gösteren katılımcılar olduğu görülmüştür. Bu durum Retro stili tercih edenlerin pop müziğinin nostaljik şarkılarını dinleme eğiliminde olduklarına işaret edebilir. Diğer taraftan Türk Pop müziğini giyim stilleri ile ilişkilendirirken katılımcıların hiçbiri Grunge, Metal ve Hip-hop gibi hem müzik hem de giyim akımı olan stilleri seçmemişlerdir. Bunun yanında Rock müzik dinleyenlerin bu müzik türünü doğrudan Rock giyim stili ile ya da Heavy Metal müzik türünü Metal giyim stili ile özdeşleştirmesini beklemek olağandır. Ancak araştırma bulgularına göre, çoğunluk (6 kişi) Rock stil ile ilişkili görünürken, bir kısmı da Eklektik, Vintage, Metal, Maskülen, Minimal ve Urban stillerle ilişkilendirmiştir. Heavy Metal müziği ise yine ağırlıklı Metal stil ile ilişkili bulmakla birlikte (4 kişi), Rock ve Avangard stillerle ilişkilendirenler olmuştur. Hip-hop tarzı için de aynı durum geçerlidir. Bu durum hem müzik hem moda akımı olan tarzlarla ilgili kalıp yargıların aksine toplumda farklı algıların varlığına işaret etmektedir.

Katılımcılardan Türk Sanat Müziği dinleyenler, bu müzik türünü büyük oranda Feminin giyim stili ile ilişkilendirmişlerdir. Elegant, Vintage ve Retro stilleri ise aynı sayıda (4 kişi) ikinci sırada gelmektedir. Katılımcılar Klasik Batı Müziğini ise çoğunlukla (6 kişi) Elegant stil, Protest/Özgün müzik türünü ise çoğunlukla (4 kişi) Bohem stil ile bağlantılı bulmuşlardır.

Katılımcılara ayrıca sosyal kimlik özdeşleştirmelerinin tespit edilmesi amacı ile dinledikleri müzik türleri ve tercih ettikleri giyim stillerini hangi sosyal çevrelerle özdeşleştirdiklerini tespit etmek amacı ile "Bu müzik türü sizce toplumda ne tür insanlar tarafından dinleniyor?" ve "Bu giyim stilini toplumda hangi insanlar giyer?" gibi açık uçlu sorular yöneltilmiştir. Katılımcılar bu noktada inançsal, ideolojik ya da statü gibi herhangi bir toplumsal kimlik ile sınırlandırılmamış ve kendi ifadelerine yer vermeleri beklenmiştir. Tamamı lisans eğitimi almakta olan katılımcıların genelinin müzik türleri ve giyim stilleri ile ilgili toplumsal kimlik algılarının daha çok eğitim düzeyi odaklı olduğu dikkat çekmektedir. Katılımcıların algılarına ilişkin benzerlik oranı yüksek olan cevaplar şöyle özetlenebilir:

- 1- Türk Pop müziği neredeyse tüm sosyal çevreler tarafından dinlenmekte ancak daha çok gençler ve orta yaşlılar tercih etmektedir. Yabancı Pop müzik ise lisans ve üstü eğitim alan gençler tarafından dinlenmektedir.

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi

- 2- Rock ve Heavy Metal müzik türleri en az lisans eğitimi almış, yabancı dili iyi durumda olan genç ve orta yaşlı kesim tarafından dinlenmektedir.
- 3- Rap ve Hip-hop müzik türleri lise ve üniversite lisans düzeyinde eğitim gören özgür ruhlu ve isyankâr kişiler tarafından dinlenmektedir.
- 4- Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği farklı gelir düzeylerinde ve farklı ideolojilere sahip orta yaş ve orta yaş üstü kişiler tarafından dinlenmektedir.
- 5- Arabesk müzik her kesimden her yaş grubunda dinlenen bir müzik türüdür.
- 6- Klasik Batı Müziği iyi eğitilmiş ve gelir düzeyi yüksek kişiler tarafından dinlenmektedir.
- 7- Elegant giyim stili iyi eğitilmiş ve gelir düzeyi yüksek, genç ve orta yaşlı kişiler tarafından tercih edilmektedir.

Katılımcıların dinledikleri müzik türleri ve gündelik hayatta tercih ettikleri giyim stillerine dair verdikleri cevapların benzerlik düzeylerini tespit edebilmek için, bir katılımcının birden fazla müzik türü ve giysi stilini tercih edebildiği göz önünde bulundurularak, nitel verilerin nicelleştirilmesi tekniği ile verilen cevaplar sayısallaştırılmıştır.

Tablo 9

Katılımcıların Dinledikleri Müzik Türü ve Günlük Hayatta Tercih Ettikleri Giyim Stilleri

	Monokrom	Avangard	Bohem	Rock	Eklektik	Elegant	Feminen	Grunge	Vintage	Metal	Hiphop	Maskülen	Minimal	Urban	Retro
Türk Pop	6	-	3	2	1	9	4	1	2	1	1	3	13	5	1
Yabancı Pop	2	-	2	2	1	4	2	1	2	2	1	2	9	7	1
Alternatif Pop	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	4	1	-
Rock	3	-	1	2	2	4	-	1	1	2	1	5	10	2	1
Heavy Metal	-	-	-	2	-	1	-	-	1	3	1	-	1	2	-
Hip-hop	1	-	-	2	-	3	1	-	1	-	2	2	4	2	-
Rap	2	-	-	2	1	4	1	1	1	-	1	2	3	2	-
TSM	2	-	1	-	-	6	3	-	1	-	-	-	7	1	-
THM	4	-	1	-	-	4	1	-	-	-	-	3	8	2	-
Klasik Batı M	2	-	-	1	-	5	3	-	2	-	1	-	.	3	-
Arabesk	2	-	-	-	-	5	2	-	1	-	-	4	3	1	-
Protest/Özgün	2	-	1	-	1	2	3	-	1	-	-	2	1	1	1

Verilen yanıtlara göre dinlediği müzik türleri arasında Türk Pop müziği bulunan katılımcıların gündelik hayatta tercih ettikleri giyim stilleri arasında Avangard haricinde tüm stiller bulunurken analogik açıdan ilk üç seçim sırası ile Minimal, Elegant ve Monokrom giyim stilleridir. Bu durumda müzik türü ve giyim stilleri ilişkisine dair algılarına dair verdikleri yanıtlarla yalnızca minimal tarzın benzeşim içerisinde

olduğu görülmektedir (Bkz. Tablo 8). Dinlediği müzik türleri arasında Yabancı Pop müziği bulunan katılımcıların gündelik hayatta tercih ettikleri giyim stilleri arasında analogik açıdan ilk üç sırada Minimal, Elegant ve Monokrom stiller yer almaktadır.

Rock müzik dinleyen katılımcıların giyim stili algılarına dair verdikleri yanıtlarda Rock giyim stili çoğunluk tarafından belirtilmiş olmakla birlikte (Bkz. Tablo 8), gündelik hayatta tercih edilen giyim stillerinin bu algıyı yansıtmadığı görülmektedir. Dinledikleri müzik türleri arasında Rock müzik bulunan katılımcıların günlük hayatta giymeyi tercih ettikleri giyim tarzlarında ilk sırada Minimal, ikinci sırada Maskülen, üçüncü sırada Elegant giyim stili gelmektedir. Rock müzik dinlediğini belirten katılımcılardan yalnızca 2 kişinin tercih ettiği giyim stilleri arasında Rock stil bulunması dikkat çekicidir.

Dinlediği müzik türleri arasında Hip-hop ve Rap türü bulunan katılımcıların da gündelik hayatlarında tercih ettikleri giyim stilleri arasında aynı isimle anılan giyim stiline dair analogik olarak belirgin bir durum görülmemektedir. Heavy Metal dinleyen 11 katılımcıdan 3 tanesi Metal giyim stilinin günlük hayatında tercih ettiği stiller arasında olduğunu belirtmiştir.

Dinlediği müzik türleri arasında Türk Sanat Müziği olan katılımcılar, bu türü çoğunlukla Feminen, Elegant, Vintage ve Retro giyim stilleri ile özdeşleştirirken (Bkz. Tablo 8), gündelik yaşantılarında tercih ettikleri giyim stillerine dair benzeşim durumu incelendiğinde Elegant stil ilk sırada, Minimal stil ikinci sıra gelmektedir, Feminen stil ise üçüncü sırada gelmektedir. Bu durum bireylerin müzik türü ve giyim stilleri ilişkilendirmesine dair algıları ile gündelik yaşam pratikleri arasındaki farklılıkların da göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Katılımcıların Klasik Batı Müziği ile örtüşürdükleri giyim stili ile, Klasik Batı Müziği dinlediği türler arasında bulunan katılımcıların gündelik hayattaki giyim stili tercihleri tutarlılık göstermiştir ve hem algı hem de günlük yaşam tercihlerinde Elegant stil ilk sırada gelmektedir. Diğer taraftan katılımcılar Arabesk müzik türünün giyim stilleri ile ilişkilendirirken geniş bir yelpazede tercihler yapmışlardır (Bkz. Tablo 8). Ancak dinledikleri müzik türleri arasında Arabesk bulunan katılımcıların, gündelik yaşamlarında ağırlıklı olarak Elegant ve Maskülen giyim stillerini tercih ettikleri görülmektedir.

Tablo 10

Aynı Müzik Türünü Dinleyen Sosyal Çevre ile Giyim Stillerinin Benzerliği

	Yalnızca Aile	Yalnızca Arkadaş	Aile ve Arkadaş	Benzerlik Yoktur
Kişi Sayısı	14	19	10	17
Frekans %	23.33	31.67	16.67	28.33

Katılımcılara “Sizinle aynı müzik türlerini dinleyen sosyal çevrenizle giyim stilleriniz benzemekte midir?” sorusu yöneltilmiş ve gözlemlerine dayalı olarak verdikleri cevapların frekans analizi yapılmıştır. Katılımcıların %31.67’si arkadaş çevreleri ile benzer giyim stillerini tercih ettiklerini belirtmiştir. Yapılan görüşmelerde yakın arkadaşların yanı sıra, çeşitli sosyal etkinlik, kulüp gibi daha geniş sosyal çevrelerde

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi

de yakın ilişki içerisinde buldukları arkadaş çevrelerinin de gözlemlerine dâhil olduğunu belirtmişlerdir. Ancak frekanslar bulguları, gündelik yaşamlarında benzer müzikleri dinledikleri sosyal çevreleri ile giyim stilleri konusunda sosyal kimlik açısından belirgin bir durum ortaya koymamıştır.

Diğer taraftan “Dinlediğiniz müzik türünü dinleyen diğer insanlarla bir araya geldiğiniz dinleti/konser/yemek vb. ortamlarda benzer giyim tarzları tercih edilmekte midir?” sorusu yöneltildiğinde katılımcıların %75’i “evet” cevabını vermiştir. Yanıtlarını detaylandırdıklarında ise konser, dinleti gibi ortamlara girerken gündelik yaşantılarından farklı giyim stillerini tercih edebildiklerini, bazen eğer bir arkadaş grubu ile birlikte etkinliğe katılım gerçekleşiyorsa giyim konusunda anlaşarak gittiklerini belirten katılımcılar olmuştur. Diğer taraftan “evet” yanıtını veren katılımcılar arasında, Rock, Heavy Metal ve Hip-hop türlerini dinleyen katılımcıların tamamı, bu müzik türlerinin icra edildiği etkinliklerde, doğrudan aynı ismi taşıyan giyim stiline tercih edildiğini belirtmişlerdir. Yine soruya “evet” yanıtını veren katılımcıların %33.33’ü farklı müzik türlerindeki konserlerde, rahat hareket etmek için minimal tarzın tercih edildiğini belirtmişlerdir. Klasik Batı Müziği konserlerine giden katılımcılar ise bu konserlerde Elegant giyim stiline tercih edildiği konusunda hem fikirdir. Katılımcıların gözlemlerine göre müzik etkinliklerinde tercih edilen diğer giyim stilleri Bohem, Maskülen ve Urban olarak belirtilmiştir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Araştırma sonucunda ilk olarak katılımcıların büyük çoğunluğunun sadece dinleyici oldukları sonucuna varılmıştır. Kayhan da (2011) yaptığı tez çalışmasında üniversite öğrencilerinin müzik ile bağlantılarını %75,82’lik oranla dinleyici olarak tespit etmiştir (s.24). Bu çıkarımlar doğrultusunda üniversite öğrencilerinin $\frac{3}{4}$ ’lük bir kısmının müziği sadece dinlediği; amatör veya profesyonel düzeyde müzikle ilgilenmediğini söylemek mümkündür.

Katılımcıların müzik dinleme yöntemlerine bakıldığında en fazla kendi çalma listeleri ve müzik platformlarının bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Aksoy ve Alıcı (2024) yaptıkları çalışmada müzik dinleme yöntemi olarak 20 katılımcının 17’sinin Youtube, 15’inin Spotify’ı belirttiğini tespit etmişlerdir (s.212). Literatür çalışmalarıyla da desteklenen bu sonuç; üniversite öğrencilerinin gündelik yaşantılarının içerisinde kontrollü bir şekilde kendi tercih ettikleri müzik tarzlarını dinleme eğiliminde olduklarını ortaya koymaktadır. Diğer taraftan bazı katılımcıların sosyal medyayı başlı başına bir sosyal çevre olarak algıladıkları sohbet tarzı görüşmelerde ortaya çıkmıştır. Henüz sınırları belirli olmamakla birlikte, günümüzde bireyler için yüz yüze geline sosyal çevrelerin yanında sosyal medya platformlarının da sosyal çevre olarak algılanması, gelecekte üzerinde durulması gereken bir duruma işaret etmektedir.

Katılımcıların en fazla tercih ettiği müzik türü Türk Pop müziği olarak belirlenmiştir. Bu durum farklı çalışmalarla desteklenmektedir. Yağışan (2013) üniversite öğrencilerinin müzik tercihleri ve saldırganlık ilişkisi üzerine yaptığı çalışmada; öğrencilerin %26.9 oranla en fazla Türk pop müziğini tercih ettiklerini tespit etmiştir (s.103). Yine Özdemir ve Can (2019) çalışmalarında üniversite öğrencilerinin

en yüksek oranda (%40.9) Pop müzik dinlediğini belirlemişlerdir (s. 377). Aksoy ve Alıcı da (2024) en fazla öğrencinin (20 katılımcınının 13'ü) pop müziği tercih ettiğini tespit etmişlerdir (s. 213). Elde edilen bu sonuçlar doğrultusunda üniversite öğrencilerinin çoğunlukla popüler kültürden etkilendiği ve pop müziği tercih ettiğini söylemek mümkündür.

Tercih edilen müzik türünün sosyal çevrede dinlenme durumu incelendiğinde; katılımcıların hem aile hem de arkadaş çevresinde yüksek oranda aynı müzik türünün dinlendiği tespit edilmiştir. Bu durum dinlenen müzik türünün belirlenmesinde sosyal çevrenin etkisinin önemli olduğunu göstermektedir. Bununla beraber Yağışan (2013), araştırmasına katılan üniversite öğrencilerinin sadece %6.5'inin müzik tercihlerinde aile ve çevrenin etkisinde kaldıklarını tespit ederek bu sonuca ters düşen bir çıkarımda bulunmuştur (s. 103). O halde bu durum farklı sosyal çevrelerde, ekonomik düzeylerde ve coğrafi bölgelerde vb. yapılacak aynı tür araştırmaların değişik sonuçlar gösterebileceği bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır.

Dinledikleri müzik türlerini keşfetme yöntemleri incelendiğinde ise; katılımcıların en fazla sosyal medya ve müzik platformlarından etkilendikleri tespit edilmiştir. Yeni medya olarak adlandırılan sosyal platformlar artık TV ve radyonun önüne geçerek çok daha fazla kitleye hitap eder olmuştur. Katılımcıların da ifade ettiği üzere yapay zekâ programları sayesinde sık dinlenen müzik ve müzik türü tespit edilmekte ve bireylerin karşısına tekrar tekrar çıkmaktadır. Bu sayede bir aşinalık yaratıldığı ve bu durumun da kişinin müzik türü tercihlerine etki ettiği çıkarımı yapılabilir.

Katılımcıların, kendileri ile aynı tür müziği dinleyen bireylerle ortak noktalarına dair düşüncelerinde ön plana çıkan ifadenin *olaylara ve hayata bakış açısı* olduğu tespit edilmiştir. Sağır ve Öztürk (2015) sosyolojik bağlamda müzik ve kimlik ilişkisini inceledikleri araştırmalarında; üniversite öğrencilerinin %31.8 oranla milliyetçi bakış açısına sahip olmalarının ortak nokta olduğunu tespit ederek, elde edilen bulgu doğrultusunda görüş sunmuşlardır. Sosyolojik, psikolojik, siyasi vb. konularda ortak bakış açısına sahip bireylerin ortak müzik türünde buluşmaları; müziğin bilinçaltını ifade etmede etkili bir araç olduğunu göstermektedir. Diğer taraftan araştırmamızda, katılımcılara ideolojik ve inançsal bakış açılarına dair ipucu barındırmayan sorular yöneltildiğinde, kendi dinledikleri müzik türünü dinleyen diğer bireylerle ilgili ideolojik yaklaşımların aksine eğitim düzeyi ile ilgili vurgular yapmışlardır. Bu durum benzer çalışmalarda nitel yaklaşımların farklı bulguların keşfedilmesine olanak sağladığı şeklinde yorumlanabilir. Diğer bir deyişle bulguların farklılığı yöntemsel farklılıklardan kaynaklanıyor olabilir.

Araştırma sonuçlarına göre, katılımcıların gündelik hayatta en fazla tercih ettikleri giysi stilleri; minimal, elegant ve monokromdur. Bu stillerin sade ve rahat olmasından kaynaklandığı çıkarımı sözel ifadelerden anlaşılmaktadır. Koç vd. (2016) üniversite öğrencileri üzerinde yaptıkları araştırmada, katılımcıların %56.2'sinin her zaman rahat giyim stillerini tercih ettiğini tespit etmişler ve bu sonuca destek görüş sunmuşlardır (s. 2594). Her ne kadar katılımcıların gündelik yaşantılarında kullandıkları stil belirlenmiş olsa da bireylerin aslen kişiliğini yansıtan giysi stilleri farklılaşabilmektedir. Bu sebeple katılımcılara kişiliklerini tanımlayan giysi stilleri de sorulmuştur. Buna göre en yüksek oranlarda Elegant ve Minimal stil tercih edilmiştir. Bu durum oldukça ilginç bir sonucu ortaya koymaktadır. Bireylerin gündelik hayatta

Bireylerin Dinledikleri Müzik Türü ve Giyim Tarzı Tercihleri Arasındaki İlişkinin Sosyal Kimlik Temelinde İncelenmesi

tercih ettikleri giyim stilleri ile gerçekte kendilerini yansıttığına inandıkları giyim stilleri arasında dikkat çekici farklar bulunabilmektedir.

Müzik türü ve giyim stili ilişkisine dair katılımcıların algıları değerlendirildiğinde çeşitli çıkarımlara varılmıştır. Rock, Heavy Metal, Grunch, Hip-hop ve Rap müzik türleri aynı zamanda müzik dinlemek için bir araya gelen sosyal oluşumlar olarak değerlendirilmektedir. Bu durum bu müzik türleri ile aynı ismi taşıyan giyim stillerinin gerek sosyal kimlik algısı, gerekse gündelik yaşam tercihlerinde de gözler önüne serileceği beklentisini doğurmaktadır. Koca ve Koç (2010) Hippi, Punk, Hip-hop, Rock, Heavy Metal gibi müzik türlerinin kendine özgü bir giyim stili olduğunu ve bu bütünlüğün kişinin toplum içindeki bir nevi etiketini belirleyen bir durum olduğunu belirtmektedirler (s. 39). Aynı doğrultuda Ok (2020), Metal müziğin giysi koleksiyonlarına yansımalarını görseller üzerinden incelediği araştırmasında renk, aksesuar, model vb. özellikler temelinde benzer çıkarımlarda bulunmuştur. Ancak araştırmamızda ortaya çıkan bulgular, bu akımların hem müzik hem de giyim stili olarak bireyin gündelik hayatında sosyal kimlik algısını onaylayacak düzeyde bir arada yer almadığını göstermektedir. Bu noktada daha ilginç durum, bireyler değişkenlerle ilgili seçenek kısıtlaması olmadığında algısal olarak da müzik türü ile aynı ismi taşıyan giyim stiline yönelmemiş ve farklı giyim stillerini de tercih etmişlerdir.

Katılımcıların dinledikleri müzik türleri ve günlük hayatta tercih ettikleri giyim stilleri konusunda pek çok farklı durum gözlemlenmiştir. Bu bulgulardan; müzik türlerine göre yapılan tercihlerin değişkenlik gösterebileceği sonucuna varmak mümkündür. Örneğin pop müzik dinleyen katılımcıların giysi stilleri oldukça farklılık gösterirken; TSM, THM, Klasik Batı Müziği gibi türleri tercih eden katılımcıların giyim stilleri daha belirginleşmekte ve ortak noktada buluşmaktadır. Kutlay (2007) araştırmasında klasik giyim türünde üretim yapan bir firmanın pazarlama stratejisi olarak satış mağazalarında klasik müzik kullandığını tespit etmiştir (s. 101). Bu ve benzer çalışmalar bazı giyim stilleri ve müzik türlerinin kullanıcılar için net bir algı yarattığını göstermektedir.

Diğer taraftan konser, dinleti vb. ortamlarda ortak giyim stillerinin benimsenmesi konusunda verilen cevaplar daha çarpıcıdır. Rock, Hip-hop, Heavy Metal gibi giyim stili ile aynı isimle anılan müzik türlerinin icra edildiği ortamlarda doğrudan aynı isimli giyim stilinin tercih edildiği vurgulanmıştır. Bu durum bu müzik türlerini dinleyen bireylerin oluşturduğu sosyal topluluğun kimliğini giyim stili ile ortaya koyma çabası olarak nitelendirilebilir. Kimlik kavramının doğrudan aidiyet hissi ile bağlantılı olduğu dikkate alındığında, bireylerin ait oldukları sosyal çevre ile bir araya geldiklerinde sosyal kimliklerinin görsel sembolizmini ortaya koydukları ve giyim stillerine yansıttıkları söylenebilir.

Tüm bu sonuçlar değerlendirildiğinde, müzik ve moda alanlarında disiplinlerarası araştırma yapmayı planlayan araştırmacılara bazı önerilerde bulunmak mümkündür. Mevcut araştırma sadece üniversite öğrenimi görmekte olan kız öğrencilere uygulanmıştır. Aynı çalışma erkek öğrenciler için de geliştirilebilir. Ayrıca gerek dinlenen müzik türünün gerekse tercih edilen giyim stilinin oturduğu yaş dönemleri olan orta yaş grubu için de çalışma yürütülerek karşılaştırma yapılabilir.

Araştırmada çok sayıda müzik türü ele alınmıştır. Müzik türleri kısıtlanarak; sadece giyim stili-müzik türü arasında doğru orantılı ilişki çıkan türler için çalışma gerçekleştirilerek, bu gruplara yönelik giysi tasarımları geliştirilebilir ve hazır giyim sektörü için fikir sunulabilir.

Diğer taraftan bu araştırmada, mevcut literatür ile farklılık gösteren bulgular ortaya koyulmuştur. Bu farklılığın temelinde cevaplar konusunda seçenekler sunulmaması ve katılımcıların çalışmayı yönlendirmesine izin verilmesi olduğu tahmin edilmektedir. Bu durum gelecek araştırmalarda nitel yaklaşımların benimsenmesi ya da nicel araştırmaların niteliksel bulgularla güçlendirilmesi gerekliliğini gözler önüne sermektedir.

KAYNAKÇA

- Akdemir, N. (2018). Visible expression of social identity: The clothing and fashion. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 17(4), 1389-1397.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/543644>
- Aksoy, Y. N., & Alıcı, S. (2024). Mesleki müzik eğitimi alan öğrencilerin "müzik dinleme alışkanlıkları" üzerine görüşlerinin değerlendirilmesi. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25(46), 205-220. <https://doi.org/10.21550/sosbilder.1351223>
- Badaoui, K. Lebrun, A. M., & Bouchet, P. (2012). Clothing style, music, and media influences on adolescents' brand consumption behavior, *Psychology and Marketing*, 29(8), 568-582.
https://www.researchgate.net/publication/232707186_Clothing_Style_Music_and_Media_Influences_on_Adolescents'_Brand_Consumption_Behavior
- Burnasheva, R., Suh, Y. G., & Villalobos-Moron, K. (2019). Sense of community and social identity effect on brand love: Based on the online communities of a luxury fashion brands. *Journal of Global Fashion Marketing*, 10(1), 50-65.
<http://hdl.handle.net/10.1080/20932685.2018.1558087>
- Chaney, D. (1999). *Yaşam tarzları* (Çev: İrem Kutluk). Dost Yayınevi.
- Clark, A.B., & Lonsdale, A.J. (2023). Music preference, social identity, and collective self-esteem, *Psychology of Music*, 51(4), 1119-1131.
<https://psycnet.apa.org/doi/10.1177/03057356221126202>
- Frith, S. (2003). Music and identity. *Questions of cultural identity* (8th edition, Ed. S. Hall and P. Dugay). Sage Publishing, 108-127.
- Göksel, N. (2007). Gençlerde giyim modası ve kimlik ilişkisi. *Yedi*, (1), 48-53.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21834/234760>
- Gurgen, E. T. (2016). Social and emotional function of music listening: Reasons for listening to music. *Eurasian Journal of Educational Research*, 66, 229-242.
<https://dergipark.org.tr/en/pub/ejer/issue/42424/510895>

- Hall, S. (2003). Who needs 'identity'? *Questions of cultural identity* (8th edition, Ed. S. Hall and P. Dugay). Sage Publishing, 1-17.
https://pages.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Hall_Who_Needs_Identity.pdf
- İmren, M. (2018). İşte benim kimliğim: Moda ve medyanın kadınların kimlik inşası ve ideal beden söylemlerindeki rolü üzerine. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4(1), 103-111. <https://doi.org/10.31592/aeusbed.338524>
- Kaya Göktepe, A. (2021). Popüler müziğin sosyal kimlik inşasındaki rolü: yerli 45'lik şarkılar örneği. *Hitit İlahiyat Dergisi*, 20(2), 547-588. <https://doi.org/10.14395/hid.982197>
- Kayhan, K. (2011). *Üniversite öğrencilerinin klasik müzik ile ilgili beğeni tutumları* (Tez No. 303751) [Yüksek Lisans tez., Başkent Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Koca, E. & Koç, F. (2010). Gençlerin dinledikleri müzik türlerinin giyim tarzlarına etkisi, *e-Journal of New World Sciences Academy*, 5(2), 37-49.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsavoca/issue/10915/130636>
- Kruse, H. (1993). Subcultural identity in alternative music culture, *Popular Music*, 12(1), 33-41.
https://web.archive.org/web/20170813063800id_/http://hollykruse.com/popmusic1993.pdf
- Kubrin, C.E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the code of the street in rap music, *Social Problems*, 52(3), 360-378. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1525/sp.2005.52.3.360>
- Kutlay, E. B. (2007). *Müziğin bir pazarlama elementi olarak tüketici üzerinde duygusal, algısal ve davranışsal etkileri* (Tez. No. 217847) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Kümbetoğlu, B. (2019). *Sosyolojide ve Antropolojide Niteliksel Yöntem ve Araştırma (6. Basım)*. Bağlam Yayıncılık.
- Jain, N., & Mehta, R. (2022). Androgynous fashion and social identity-a fashion designers perspective. *Towards Excellence*, 14(2), 1794-1802. <http://dx.doi.org/10.37867/TE1402149>
- Ok, Ö. Ü. M. (2020). Metal müziğin giyim modasına etkisi. *Kesit Akademi Dergisi*, 6(25), 211-224.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/kesitakademi/issue/59177/848912>
- Onurlar, B. G. (2018). *Moda tasarımı öğeleriyle distopik filmlerde sosyal kimlik analizi vaka çalışması: Açlık Oyunları film serisi* (Tez. No. 533258) [Yüksek Lisans tezi, İstanbul Okan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Özdemir, C. Ş., & Can, A. A. (2019). Müzikte dinleme, dinleme türleri ve müzik öğretmenliği öğrencilerinin müzik dinleme yaklaşımları. *İlköğretim Online*, 18(1).
<https://doi.org/10.17051/ilkonline.2019.527631>
- Özşenler, S. D. (2023). Sosyal kimlik ürünü olarak kaft t-shirtleri: tasarım baskıları üzerinden göstergebilimsel bir analiz. *Intermedia International E-journal*, 10(18), 15-37.
<https://doi.org/10.56133/intermedia.1162318>
- Parlak, S. D. (2022). Giyim modasıyla kimliğin temsili üzerine. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 4(2), 103-120. <https://doi.org/10.54976/tjfdm.1116294>

Rice, T. (2007). Reflections on music and identity in ethnomusicology. *Musicology*, 7,17-38.

<https://doi.org/10.2298/MUZ0707017R>

Sağır, A. & Öztürk, B. (2015). Sosyolojik bağlamda müzik ve kimlik: Karabük Üniversitesi örneği. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 8(2), 121-154.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/usaksosbil/issue/21659/232911>

Sari, S. (2017). Kimlik-etnik kimlik üzerinden zengin bir tasarım dilinin inşası. *Electronic Turkish Studies*, 12(13), 507-530. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11714>

Shepherd, D. & Sigg, N. (2015). Music preference, social identity, and self-esteem. *Music Perception*, 32(5), 507-514. <http://dx.doi.org/10.1525/mp.2015.32.5.507>

Straehle, J. & Kriegel, A.C. (2018). Fashion and Music: A Literature Review. *Fashion&Music*, 7-33. http://dx.doi.org/10.1007/978-981-10-5637-6_2

Yağışan, N. (2013). Üniversite öğrencilerinin müzik tercihleri ve saldırganlıkla ilişkisi. *SED-Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2), 96-113. <https://doi.org/10.7816/sed-01-02-07>

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı)*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Youngjoo, N. & Agnhage, T. (2013), Relationship between the preference styles of music and fashion and the similarity of their sensibility, *International Journal of Clothing Science and Technology*, 25(2),109-118. <http://dx.doi.org/10.1108/09556221311298600>

EXTENDED ABSTRACT

1.Introduction

The concept of identity, whether individual or collective, is concerned with how a person or community identifies itself and how it is defined from the outside. Cultural identity is often the subject of research and refers to the way one belongs to the social world. This belonging can be realized through various social groups. Within the scope of the research, an interdisciplinary research was carried out by conducting a joint study in the field of music and clothing, two of the cultural structures. The research aims to reveal whether there is a relationship between the types of music that individuals listen to and the clothing styles they prefer on the basis of social identity. First of all, an extensive literature review was conducted and music and social identity, fashion and social identity, and music-fashion relationship were analyzed. Accordingly, when the relationship between music and social identity is evaluated, it is seen that the relationship between music and identity has become a common theme in ethnomusicology research since the early 1980s (Rice, 2007, p. 17). Today, music has gone beyond the local communities that first made it and made it an element of culture within their own cultural structure, and "it has become a structure that maintains its own dynamics as an experience" (Frith, 2003, p. 109). Based on this information, music and social identity studies in the literature were evaluated on the basis of purpose, method, findings and results. Like music, clothing, which is among the most important cultural patterns, plays an active role in gaining social identity for the lifestyle developed (Sari, 2017, p.

507). Clothing is one of the prominent elements of consumption and plays an important role in shaping one's identity. Based on the research examining fashion and social identity; it has been concluded that there is a very large and important connection between them.

2.Method

The research was designed with qualitative and quantitative methods and is within the scope of mixed research. In the first stage of the research, a pilot study was conducted, interview questions were prepared and interviews were conducted with 5 participants selected by random method. The pilot study revealed that the participants generally listened to more than one music genre and preferred more than one clothing style. For this reason, instead of limiting the answers of the participants, the qualitative dimension of the research was strengthened by choosing the semi-structured interview technique. Considering the possibility that the participants may not know the names of the clothing styles, a clothing style catalog with examples of 15 common clothing styles was prepared with the Lexica artificial intelligence application to be used during the interviews in order to clarify their answers. While preparing the catalog, the casual wear command was applied with the name of the clothing style. The quantitative findings of the research were obtained by frequency analysis with SPSS (version 18). Numerical analysis of qualitative data (quantification of qualitative data) was also conducted in the research. The population of the research consists of undergraduate students in Turkey. The sample of the study was determined by purposive sampling method. Purposive sampling is the sampling selected according to the research purpose in parallel with the theoretical approach of the research (Kümbetoğlu, 2019). For this reason, it was aimed to reach female students who are undergraduate students at Selçuk University, Sakarya University and Kocaeli University and who have completed the age of 18. However, in determining the participants, random sampling was taken from students studying in different faculties and the research was conducted with 60 samples (n=60).

3. Findings, Discussion and Results

As a result of the research, it was firstly concluded that the majority of the participants were only listeners. In line with these conclusions, it is possible to say that $\frac{3}{4}$ of the university students only listen to music; they are not interested in music at amateur or professional level. Considering the music listening methods of the participants, it was concluded that the most common methods were their own playlists and music platforms. This result, which is also supported by literature studies, reveals that university students tend to listen to their preferred music styles in a controlled manner in their daily lives. The most preferred music genre of the participants was determined as Turkish pop music and in this direction, it is possible to say that university students are mostly influenced by popular culture and prefer pop music. When the listening status of the preferred music genre in the social environment was examined; it was determined that the same music genre was listened to at a high rate in both family and friend circles of the participants. This shows that the influence of the social environment is important in

determining the type of music listened to. When the methods of discovering the music genres they listen to were analyzed, it was found that the participants were mostly influenced by social media and music platforms. Social platforms, which are called new media, have now overtaken TV and radio and appeal to a much larger audience. It was concluded that the participants who listen to the same type of music have a common perspective on events and life. The fact that individuals with a common perspective on sociological, psychological, political, etc. issues meet in a common music genre shows that music is an effective tool in expressing the subconscious. The most preferred clothing styles of the participants in daily life are minimal, elegant and monochrome. It is inferred from the verbal expressions that these styles are due to their simplicity and comfort. There may be remarkable differences between the clothing styles that individuals prefer in daily life and the clothing styles that they believe reflect themselves in reality. When the perceptions regarding the relationship between music genre and clothing style were evaluated, various inferences were reached. Rock, Heavy Metal, Grunch, Hip-hop and Rap music genres are also considered as social organizations that come together to listen to music. This situation leads to the expectation that the clothing styles bearing the same name as these music genres will be revealed in both social identity perception and daily life preferences. Many different situations were observed in terms of the music genres the participants listen to and the clothing styles they prefer in daily life. From these findings, it is possible to conclude that the preferences made according to music genres may vary. On the other hand, the answers given regarding the adoption of common clothing styles in concerts, concerts, etc. are more striking. It was emphasized that in environments where music genres with the same name as the clothing style such as Rock, Hip-hop, Heavy Metal are performed, the clothing style with the same name is directly preferred. This situation can be characterized as an effort to reveal the identity of the social community formed by individuals listening to these music genres through clothing style. Considering that the concept of identity is directly related to the sense of belonging, it can be said that individuals reveal the visual symbolism of their social identity when they come together with the social environment they belong to and reflect it on their clothing styles. When all these results are evaluated, it is possible to make some suggestions to researchers who will present studies in these two common areas. With the study data, important inferences were made both for the music industry and the fashion industry. Accordingly, the music genres developed for university-age individuals can be developed mostly in pop music, rock music, Turkish Art Music and Turkish Folk Music genres. The research was applied only to female university students. The same study can also be developed for male students. In addition, a comparison can be made by conducting a study for the middle age group, which is the age period in which both the music genres listened to and the preferred clothing style are established. Many music genres were addressed in the study. By limiting the music genres, a study can be conducted only for the genres that have a direct proportional relationship between clothing style and music genre, clothing designs for these groups can be developed and ideas can be presented for the ready-to-wear sector.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Selçuk Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Bilimsel Etik Değerlendirme Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 09.05.2024

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 03/06

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %40

2. yazar katkı oranı : %30

3. yazar katkı oranı : %30


Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

	ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE ISSN: 2536-4421
---	--

Atrf/Citation

Apaydın, A. K., & Yazıcı, D. (2024). Müzik öğretmenliği programı yetenek sınavları için gereken TYT sıralaması ön koşulunun öğretmen görüşleri doğrultusunda incelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9(1), 222-245. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1484140>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 15.05.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 17.06.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1484140
---	--	---

Ali Kerem APAYDIN

Dr., Milli Eğitim Bakanlığı Müzik Öğretmeni,
akeremapaydin@gmail.com



Derya YAZICI

Doktora Öğrencisi,
Milli Eğitim Bakanlığı Müzik Öğretmeni,
deryayazici.033@gmail.com



MÜZİK ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI YETENEK SINAVLARI İÇİN GEREKEN TYT SIRALAMASI ÖN KOŞULUNUN ÖĞRETMEN GÖRÜŞLERİ DOĞRULTUSUNDA İNCELENMESİ

ÖZ

Yurdumuzdaki üniversitelerin müzik öğretmenliği anabilim dalları, özel yetenek sınavıyla öğrenci alan ve müzik öğretmeni yetiştiren programlardır. 2020-YKS ile birlikte bu programların yetenek sınavlarına girebilmek için TYT’de ilk 800.000 kişi arasına girme ön koşulu getirilmiştir. Bu durum, güzel sanatlar liselerinde eğitim gören öğrenciler üzerinde ve müzik eğitim fakültelerinin kontenjan durumlarında bazı etkilere sebep olmuştur. Nitel bir durum çalışması olan bu araştırma, müzik öğretmenliği yetenek sınavı için ön koşul olan TYT’de ilk 800.000 barajının öğrenciler ve güzel sanatlar liselerinin müzik öğretmenliği programına öğrenci yetiştirme durumları üzerindeki etkisinin öğretmen görüşleri doğrultusunda incelenmesini amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda 2022-2023 eğitim-öğretim yılında güzel sanatlar liselerinden mezun olan ve müzik öğretmenliği anabilim dalına yerleşen öğrenci sayılarını tespit etmek için 44 güzel sanatlar lisesinden veri toplanmıştır. Öte yandan 800.000 barajının, güzel sanatlar liseleri öğrenci ve öğretmenleri üzerindeki etkisini ortaya çıkarmak için bu kurumlarda görev yapan 7 kültür ve 7 meslek dersi öğretmeni ile 6 soruluk yarı yapılandırılmış görüşme yapılmıştır. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi kullanılarak kategorize edilmiş ve frekans değerlerinden oluşan tablolar hâlinde

Müzik Öğretmenliği Programı Yetenek Sınavları İçin Gereken TYT Sıralaması Ön Koşulunun Öğretmen Görüşleri Doğrultusunda İncelenmesi sunulmuştur. Araştırmada güzel sanatlar liselerinden mezun olan öğrencilerin %9'nun TYT'de ilk 800.000 barajını geçtiği, bu öğrencilerin de %86'sının müzik öğretmenliği bölümlerine yerleştiği belirlenmiştir. Buna bağlı olarak müzik öğretmenliği anabilim dalı programlarının kontenjan sayılarının azaldığı tespit edilmiştir. Görüşme yapılan öğretmenlerin çoğunluğu, nitelikli öğretmen yetişmesi noktasında katkı sağlayacağı gerekçesiyle 800.000 barajını gerekli gördüklerini belirtmiş, ancak barajın öğrencilerde stres, gelecek kaygısı ve meslek seçimlerinde özensiz davranma gibi olumsuz durumlara neden olduğu sonucuna ulaşmıştır. Araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlardan hareketle öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: TYT, müzik öğretmenliği, müzik eğitimi, yetenek sınavı.

EXAMINATION OF TYT RANKING PREREQUISITE FOR MUSIC TEACHING PROGRAMME APTITUDE EXAMS IN LINE WITH TEACHERS' OPINIONS

ABSTRACT

Music teaching departments of universities in Turkey are programmes that train music teachers by taking students with a special talent exam. With the 2020-YKS, the prerequisite of being among the top 800,000 in TYT has been introduced in order to enter the talent exams of these programmes. This situation has caused some effects on students studying in fine arts high schools and on the quota status of music education faculties. This research, which is a qualitative case study, aims to examine the effect of the first 800.000 threshold in TYT, which is a prerequisite for the music teaching aptitude exam, on students and the status of fine arts high schools on the training of students for the music teaching programme in line with the views of teachers. For this purpose, data were collected from 44 fine arts high schools in order to determine the number of students who graduated from fine arts high schools in the 2022-2023 academic year and placed in the music teaching department. On the other hand, in order to reveal the effect of the 800.000 threshold on the students and teachers of fine arts high schools, semi-structured interviews consisting of 6 questions were conducted with 7 culture and 7 vocational course teachers working in these institutions. The data obtained were categorised using descriptive analysis method and presented in tables consisting of frequency values. In the study, it was determined that 9% of the students graduating from fine arts high schools passed the first 800.000 threshold in TYT and 86% of these students were placed in music teaching departments. Accordingly, it was determined that the number of quotas of music teaching department programmes decreased. The majority of the interviewed teachers stated that they considered the 800.000 threshold necessary on the grounds that it would contribute to the training of qualified teachers, but it was concluded that the threshold caused negative situations such as stress, future anxiety and careless behaviour in career choices. Based on the results of the research, recommendations are presented.

Keywords: TYT, music teaching, music education, talent exam.

1.GİRİŞ

Güzel sanatlar liseleri ortaöğretim kurumlarına bağlı çalışan ve mesleki sanat eğitimi veren kurumlardır. Mesleki sanat eğitimi işlevinin yanı sıra lisans düzeyinde mesleki sanat eğitimine uzanma noktasında da önemli köprülerin başında gelmektedir.

Mesleki sanat eğitimi, sanat alanının bütününü, bir kolunu ya da dalını, o bütün, kol ya da dal ile ilgili bir işi meslek olarak seçen, seçmek isteyen, seçme olasılığı bulunan ya da öyle görünen, sanata belli düzeyde yetenekli kişilere yönelik olup kolun, dalın, işin ya da mesleğin gerektirdiği sanatsal davranışları ve birikimi kazandırmayı amaçlar. (Uçan, 1996, s. 128)

Bu noktadan hareketle mesleki sanat eğitiminin isteğe bağlı olmasının yanı sıra planlanan eğitim-öğretim içeriğinin gerektirdiği temel hazır bulunuş düzeyinin sağlanmış olması koşuluyla isteğe göre talep edilebilecek bir eğitim türü olduğunu söylemek mümkündür. Mesleki sanat eğitiminin bir kolu olan müzik eğitimi Algi' ya (2017) göre "bireylerin ruhsal doygunlukla, zeki, mantıklı, becerili ve çağdaş bir toplum halinde hayatlarını sürdürebilmeleri için olmazsa olmaz" (s. 65) öneme sahip bir eğitim türü olup güzel sanatlar liselerinde mesleki düzeyde verilmektedir.

Ülkemizde güzel sanatlar liseleri, müzik ve görsel sanatlar branşlarında özel yetenek sınavıyla öğrenci alan eğitim kurumlarından. Bu sınavlara öğrencinin diploma notuna, LGS başarı puanına veya ilköğretimde eğitimini almış oldukları müzik dersi notlarına bakılmaksızın ilköğretimden mezun olmuş tüm öğrenciler başvurabilirler. Sınav sonucunda 50 baraj puanını geçen öğrenciler en yüksek puandan en düşük puana doğru sıralanır ve belirlenen kontenjan içerisinde yer alan öğrenciler güzel sanatlar liselerine kayıt yaptıрма hakkını kazanırlar.

Öğrenciler güzel sanatlar lisesinde okudukları süre içerisinde kültür derslerinin yanı sıra Batı müziği teori ve uygulamaları, Türk müziği teori ve uygulamaları, çalgı eğitimi, koro eğitimi, Türk ve Batı müziği tarihi, Türk ve dünya müzikleri ve orkestra derslerini alırlar. 4 yıllık eğitimin ardından bu kurumlardan mezun olan öğrenciler, istekleri doğrultusunda lisans düzeyinde mesleki müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarına yine yetenek sınavları ile alınmaktadırlar. Bu sınavlarda öğrencilerin müziksel işitme, okuma ve yazma, çalgı çalma ve eser seslendirme gibi müziksel davranışları değerlendirilmektedir. Yerleştirmeye esas olacak puan ise yetenek sınavlarında elde edilen puan, ortaöğretim başarı puanı ve TYT puanının belirli ağırlıklarla çarpılıp toplanmasından elde edilir (ÖSYM, 2024, s.34). Yapılan bu yetenek sınavlarının giriş şartları ve içeriği, sınavı yapacak olan üniversitelerin yayınladığı kılavuzlar ile ilan edilmektedir. Öte yandan sınav giriş şartları, sınavların içeriği ve alan içi başvuru yapan öğrencilere ek puan verilmesi gibi konularda süreç içerisinde ÖSYM tarafından birtakım değişiklikler gündeme gelmiştir. Bu değişikliklerden en dikkat çekici olanı "Adayların, 2020-YKS'de özel yetenek sınavıyla öğrenci alan öğretmenlik programlarına başvuru yapabilmeleri için TYT'de en düşük 800.000'inci başarı sırasına sahip olmaları gerekmektedir" (ÖSYM, 2020, s. 33) maddesi olmuştur. Bu çalışmada "Müzik öğretmenliği yetenek sınavları için gereken TYT başarı sıralamasının, güzel sanatlar lisesi müzik bölümü öğrencileri ve bu öğrencilerin müzik öğretmenliği programına yerleşme durumları üzerindeki

etkilerine ilişkin öğretmen görüşleri nasıldır?” problem durumundan yola çıkarak aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- 1- 2022 – 2023 Eğitim-öğretim dönemi güzel sanatlar liseleri müzik bölümünden mezun olan ve TYT’de ilk 800.000 kişi arasına girerek eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği bölümlerine yerleşen öğrenci sayıları nasıldır?
- 2- Güzel sanatlar liseleri kültür ve meslek dersi (müzik) öğretmenlerinin TYT’de 800.000 barajı ön koşuluna ilişkin görüşleri nasıldır?

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; müzik öğretmenliği bölümlerinin yetenek sınavlarına başvuru için getirilen TYT’de ilk 800.000 kişi içerisinde yer alma ön koşulunun, güzel sanatlar liselerinin, müzik öğretmenliği anabilim dalı programına öğrenci yerleştirme oranları üzerindeki etkisini öğretmen görüşleri doğrultusunda tespit etmek ve konuya ilişkin öneriler ortaya koymaktır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Araştırma, TYT’de 800.000 baraj şartının öğrenciler ve öğrencilerin müzik eğitimi anabilim dallarına yerleşme durumları üzerindeki etkisini tespit ederek mevcut barajın alandaki yansımalarını ortaya çıkarması, bu konularda önerilere yer vermesi ve öneriler doğrultusunda atılacak adımlara bilimsel bir zemin oluşturma hususunda önem arz etmektedir.

2. YÖNTEM

Görüşme ve belge tarama gibi veri toplama araçlarını içeren ve bu yönüyle nitel paradigmadan faydalanılmış olan araştırma, bir durum çalışmasıdır. “Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinlemesine araştırılmasıdır.” (Yıldırım & Şimşek, 2016, 73). Tarama modelinin kullanıldığı araştırmada ilgili literatür incelenmiş ve gerekli görüşmeler yapılarak elde edilen verilerin analizinde betimsel analiz yönteminden faydalanılmıştır. Önceden var olmuş veya bugün var olan bir durumu tespit etmeyi amaç edinen tarama modellerinde durum, kendi koşullarında ve müdahil olunmadan incelenerek belgelenmeye çalışılır (Karasar, 2016, 109).

Güzel sanatlar liselerinden mezun olan, bu mezunlardan TYT’de 800.000 barajını geçen ve eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümüne yerleşen öğrenci sayıları araştırmaya gönüllü olarak katılan ve araştırmanın birinci çalışma grubu olan 44 güzel sanatlar lisesinden temin edilmiştir. Araştırmanın görüşme kısmı ise Türkiye’nin 7 bölgesinden 1’er güzel sanatlar lisesi olmak üzere bu liselerde kültür ve meslek (müzik) derslerini yürüten öğretmenlerle gerçekleştirilmiştir. Toplamda görüşme yapılan 7 kültür, 7 meslek dersi öğretmeni olmak üzere 14 öğretmen, araştırmanın ikinci çalışma grubunu oluşturmaktadır.

Araştırma kapsamında mezun öğrenciler, onların TYT başarıları ve müzik öğretmenliği bölümlerine yerleşme durumlarına ilişkin veri toplamak için ulaşılabilen ve görüşmeyi kabul eden 44 güzel sanatlar lisesi ile telefon yoluyla veri toplanmıştır. Ayrıca TYT’de 800.000 baraj koşulu hakkında öğretmen görüşlerini tespit etmek için yarı yapılandırılmış görüşme formu kullanılmıştır. Hazırlanan görüşme formu uygulanmadan önce iki uzman görüşüne sunulmuş ve uzman görüşlerinin fikirleri doğrultusunda son düzeltmeler yapılarak uygulamaya konulmuştur. Görüşmeler yüz yüze ve online olacak şekilde katılımcıların izniyle ses kaydı alınarak gerçekleştirilmiş ve sonrasında bu kayıtlar yazıya dökülmüştür. Görüşme formunda TYT’de 800.000 barajının etkilerini belirlemeye yönelik kültür dersi ve müzik dersi öğretmenleri için ayrı ayrı hazırlanmış açık uçlu 6 soru yer almaktadır.

Görüşmelerden elde edilen verileri analiz etmek için betimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Betimsel analizde, görüşülen bireylerin görüşlerini ayrıntılı bir şekilde aktarmak amacıyla doğrudan alıntılara genellikle yer verilir (Yıldırım & Şimşek, 2016). Yapılan görüşmelerden elde edilen veriler araştırmanın amacı ve problem cümlesi doğrultusunda oluşturulan plana göre uygun temalar ve kategoriler hâline getirilmiştir. Oluşturulan kategoriler frekans değerleriyle tablolar hâline getirilerek sunulmuştur. Kodlamalarda kültür dersi öğretmenleri “K”, müzik dersi öğretmenleri ise “M” şeklinde ifade edilmiştir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 08.12.2023

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 11

3. BULGULAR

3.1. 2022-2023 Eğitim-Öğretim Döneminde Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümünden Mezun Olan ve TYT’de İlk 800.000 Kişi Arasına Girerek Eğitim Fakültelerinin Müzik Öğretmenliği Bölümlerine Yerleşen Öğrenci Sayılarına İlişkin Bulgular

Bu bölümde “Güzel sanatlar liseleri müzik bölümünden mezun olan ve TYT’de ilk 800.000 kişi arasına girerek eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği bölümlerine yerleşen öğrenci sayıları nasıldır?” sorusuna yanıt aranmıştır. Bu doğrultuda güzel sanatlar liselerinin müzik bölümünden mezun olan öğrenci sayıları, bu öğrenciler arasında TYT’de ilk 800.000’e girenlerin sayıları ve eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği programına yerleşen öğrenci sayıları ve yüzdeleri tablo hâlinde sunulmuştur.

Tablo 1

2022-2023 Eğitim-Öğretim Yılında Güzel Sanatlar Liseleri Müzik Bölümünden Mezun Olan ve 800.000 Barajını Geçerek Müzik Öğretmenliğine Yerleşen Öğrenci Sayısı

Okul Adı (GSL)	Mezun Sayısı	Barajı Geçen	%	Eğitim Fakültesine	
				Yerleşen	%
Şehit Fatih Doğan	16	0	0	0	0
Afyonkarahisar	12	3	25	2	66
Aksaray	10	2	20	1	50
T.C. Ziraat Bankası	28	1	3	1	100
Sebahat-Cihan Şişman	13	2	15	2	100
Bartın	10	0	0	0	0
Batman	33	0	0	0	0
Bingöl	12	1	8	1	100
Ziya Eren	20	0	0	0	0
Bolu	22	1	4	1	100
Zeki Müren	30	4	13	4	100
Çorum	15	1	6	1	100
Diyarbakır	22	4	18	3	75
Düzce	13	1	7	0	0
Kaya Karakaya	19	1	5	1	100
Erzincan	9	3	33	2	66
Raci Alkır	25	2	8	2	100
Gaziantep Ticaret Odası	30	2	6	2	100
Gönüllü Hizmet Vakfı Aydinoğlu	30	2	6	2	100
Giresun	18	0	0	0	0
Hakkâri	10	1	10	0	0
Isparta	25	3	12	3	100
İzmir Ümran Baradan	23	6	26	6	100
Işıl Saygın	32	4	12	4	100
Kahramanmaraş	12	0	0	0	0

Okul Adı (GSL)	Mezun Sayısı	Barajı Geçen	%	Eğitim Fakültesine	
				Yerleşen	%
Karabük Safranbolu Borsa İstanbul	7	0	0	0	0
Kırıkkale	7	0	0	0	0
Kırklareli	14	0	0	0	0
Neşet Ertaş	18	2	11	2	100
Kocaeli	26	3	11	3	100
Konya Çimento	28	5	17	4	80
Ahmet Yakupoğlu	17	2	11	2	100
Abdulkadir Eriş	27	2	7	2	100
Mardin	20	2	10	1	50
Nevit Kodallı	27	2	7	2	100
Şehit Demet Sezen	10	2	20	2	100
Niğde	32	4	12	4	100
Abdurrahman Keskiner	15	1	6	1	100
Sakarya	12	1	8	0	0
Takasbank	11	1	9	1	100
İstanbul Şehit Ertan Yılmaztürk	3	0	0	0	0
Muzaffer Sarısözen	19	1	5	0	0
Şırnak	22	1	4	1	100
Besim Atalay	12	1	8	1	100
TOPLAM	816	74	9	64	86

Tablo 1 incelendiğinde çalışma grubunda yer alan 44 güzel sanatlar lisesinin müzik bölümünden toplam 816 öğrencinin mezun olduğu, mezun öğrencilerin 74'ünün (%9) TYT'de ilk 800.000 kişi arasına girdiği ve bu öğrencilerin 64'ünün (%86) eğitim fakülteleri müzik bölümlerine yerleştikleri görülmektedir. Öte yandan 24 güzel sanatlar lisesinde 800.000 barajını geçen öğrencilerin tamamının eğitim fakültesi müzik bölümüne yerleştikleri, barajı geçen mezunları olmasına karşın barajı geçip müzik eğitimi bölümüne öğrencisi yerleşemeyen okul sayısının ise 4 olduğu göze çarpmaktadır.

3.2. Güzel Sanatlar Liseleri Kültür Öğretmenlerinin TYT'de 800.000 Barajı Ön Koşuluna İlişkin Görüşleri

Bu bölümde güzel sanatlar liseleri kültür dersi öğretmenlerinin TYT'de 800.000 barajı ön koşuluna ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Elde edilen bulgular tablolar hâline getirilerek sunulmuştur.

3.2.1 Kültür Dersi Öğretmenlerine Göre TYT'de 800.000 Barajının Öğrenciler Üzerindeki Etkilerine İlişkin Bulgular

“TYT'de ilk 800.000'e girme şartının öğrenciler üzerinde ne gibi etkilerini gözlemlediniz?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan kültür dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 2'de sunulmuştur.

Tablo 2

800.000 Barajının Öğrenciler Üzerindeki Etkilerine İlişkin Kültür Dersi Öğretmenlerinin Görüşleri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
800.000 Barajının Öğrenciler Üzerindeki Etkisi	Stres	K2, K3, K5, K7	4
	Kültür Derslerine Verilen Önem	K1, K2, K6	3
	Gelecek Kaygısı	K1, K4	2
	Sınavı Basite İndirme	K1	1
	Meslek Seçimine Erken Karar Verme	K2	1

TYT'de 800.000 barajının öğrenciler üzerindeki etkilerine ilişkin katılımcı görüşleri “stres, kültür derslerine verilen önem, gelecek kaygısı, sınavı basite indirgeme, meslek seçimine erken karar verme” şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 2 incelendiğinde TYT'de ilk 800.000'e girme şartı nedeni ile 4 katılımcının “öğrencilerde stres artışı olduğunu”, 3 katılımcının “öğrencilerin kültür derslerine daha fazla önem verdiklerini”, 2 katılımcının “öğrencilerin gelecek kaygısı yaşadığını”, 1 katılımcının “öğrencilerin sınavı basite aldığını”, 1 katılımcının da “öğrencilerin meslek seçimine erken karar verdiklerini” belirttikleri görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“TYT'de ilk 800.000 kişi arasına girmek için yapılması gereken netleri hesaplayan öğrenciler, kültür derslerinden fazla net yapmalarının etkili olacağını fark ederek derslere daha fazla önem vermeye başladılar. Ayrıca bazı öğrenciler, bu sıralamaya girmek için yapılması gereken netin az olduğunu ve rahatlıkla yapacaklarını düşündükleri için rahat tutum sergiliyorlar Bazı öğrenciler de kazanamayacaklarını düşünüp gelecek kaygısı yaşıyorlar.” (K1)

“... Bu sayede öğrenciler, dersleri sınav eksenli düşündükleri için kültür derslerine daha fazla önem vermeye başladılar. Ancak bazı öğrenciler, sıralamaya giremeyeceklerini düşünüp strese girerek meslek seçimi açısından daha erken karar almak ve buna göre bir planlama yapmak durumunda kalıyorlar” (K2)

“Öğrencilerin ileride müzikle ilgili bir iş yapamayacaklarını düşünüp gelecek kaygısı yaşadıklarını düşünüyorum.” (K4)

“TYT'de ilk 800.000'e girme şartının getirilmesi ile dersler sınavlara yönelik işlenmeye başlanmış ve bu sayede gerek öğrenciler gerekse de öğretmenler tarafından kültür derslerine verilen önem artmıştır.” (K6)

3.2.2. TYT'de 800.000 Barajının Kültür Dersleri Öğretmenleri Üzerindeki Etkisine İlişkin Bulgular

“TYT’de ilk 800.000’e girme şartının öğretmenler üzerinde etkilerini gözlemlediniz mi? Cevabınız evetse bu etkiler nelerdir?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan kültür dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 3’te sunulmuştur.

Tablo 3

Kültür Dersleri Öğretmenlerine Göre 800.000 Şartının Öğretmenler Üzerindeki Etkileri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
800.000 Barajının Öğretmenler Üzerindeki Etkisi	Kültür Derslerine Önem Arttı	K1, K2, K5, K6, K7	5
	Motivasyon Artışı Oldu	K1, K3, K4, K6	4

TYT’de 800.000 barajının kültür dersi öğretmenleri üzerindeki etkilerine ilişkin katılımcı görüşleri “öğretmenlerde motivasyon artışı oldu, öğretmenler tarafından kültür derslerine gösterilen önem arttı” şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 3 incelendiğinde 5 katılımcının TYT’de 800.000 baraj şartı gelmesiyle öğretmenler tarafından kültür derslerine verilen önemin arttığı, 4 katılımcının da öğretmenlerde motivasyon artışı olduğu yönünde görüş belirttikleri görülmektedir. TYT’de 800.000 barajıyla beraber kültür derslerinin işleniş noktasında katılımcıların tamamı tarafından olumlu görüş bildirilmiştir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“Derse verilen önemin artmasına bağlı olarak dersin işleniş de daha rahat oldu. Bu da öğretmenin motivasyonunu olumlu etkiledi. Öğretmenler kültür derslerine daha fazla önem vermeye başladılar.” (K1)

“Bu derslerin öğrenciler tarafından önemsenmesi öğretmenleri motive edici bir unsur olmuştur.” (K4)

“Öğretmenler TYT konularına daha fazla ağırlık vermeye başladılar.” (K5)

“TYT’de 800.000 barajı olduğu için öğretmenler sınavda çıkacak derslerini daha özverili çalışmaya başladılar. Öğretmenlerin motivasyonları arttı.” (K6)

3.2.3. GSL Kültür Dersleri Saatinin ve İçeriğinin TYT Barajı Açısından Yeterliğine İlişkin Bulgular

“GSL’lerde mesleki dersler dışında kalan derslerin haftalık ders saati, yarıyıl saati ve içeriği bakımından TYT sınavında eğitim fakülteleri için gerekli sıralama açısından yeterli olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan kültür dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 4’te sunulmuştur.

Tablo 4

Kültür Derslerinin Haftalık Ders Saati ve İçeriğinin TYT Sınavındaki Sıralama Açısından Yeterliliği

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
Kültür Derslerinin Haftalık Ders Saati, Yarı Yıl Saati ve Ders İçeriği	Sınıf Düzeyi ve Müfredat Zamanlaması Uygun Değil	K1, K2, K3, K4, K5, K7	6
Bakımından Yeterli	Yeterlidir	K6	1

Kültür derslerinin ders saati, yarı yıl saati ve içeriği yönüyle TYT'e 800.000 barajı açısından yeterliliğine ilişkin katılımcı görüşleri "yeterlidir, sınıf düzeyi ve müfredat uygun değildir" şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 4 incelendiğinde, 6 katılımcının TYT sınavındaki sıralama açısından kültür derslerinin sınıf düzeyi ve müfredatının uygunsuz olduğunu, 1 katılımcının da kültür derslerinin ders saati, yarı yıl saati ve içeriği bakımından yeterli olduğunu belirttiği görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

"9 ve 10. sınıflarda müfredat tüm okullarda aynı olduğundan ve TYT sınavını kapsadığından sorun yok ancak TYT konularını içeren dersler 11 ve 12. sınıflarda devam etmediğinden öğrenciler konuları unutuyorlar ve derslerden uzaklaşıyorlar." (K1)

"Öğrenciler 11 ve 12. sınıflarda TYT konularını görmedikleri için derslere ilgisiz kalıyorlar." (K2)

"11 ve 12. sınıflarda TYT konularının olması ve sınavı destekleyici olması zorunludur." (K4, K7)

"Yeterli olduğunu düşünmüyorum. 11 ve 12. sınıflarda TYT'ye yönelik konu içeriği zayıftır." (K5)

800.000 ön koşunu sağlama noktasında kültür dersleri öğretmenleri güzel sanatlar liselerindeki müfredatın yeterli olmadığı konusunda ortak bir görüş bildirmişlerdir. TYT ders içeriklerinin 11 ve 12. sınıf müfredatında olmamasının sınava 2 yıl kala öğrencilerin sınav konularından kopmasına neden olabileceği değerlendirilmektedir.

3.2.4. TYT'de 800.000'e Giren Öğrencilerin Başarısına Etki Eden Değişkenlere İlişkin Bulgular

"TYT'de ilk 800.000 kişi arasına giren öğrencilerin bu başarıyı gösterebilmelerinde etkili olduğunu düşündüğünüz değişkenler nelerdir? sorusuna katılımcı grubunda yer alan kültür dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5

TYT' de İlk 800.000 Arasına Giren Öğrencilerin Başarılı Olmalarındaki Etkili Değişkenler

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
TYT Başarısına Etki Eden Değişkenler	Hazır Bulunuşluk	K1, K2, K3, K5, K7	5
	Ekstra Kurslar	K1, K2, K4	3
	Temel Eğitim Seviyesi	K1, K5, K6	3
	Öğrenci İlgisi	K1, K3	2
	Ders Takibi	K2	1
	Düzenli ve Disiplinli Çalışma	K3	1
	Aile Desteği	K6	1

TYT'de ilk 800.000 barajını geçen öğrencilerin başarılı olmalarında etkili olan değişkenlere yönelik katılımcı görüşleri "hazır bulunuşluk, öğrenci ilgisi, ekstra kurslar, temel eğitim seviyesi, ders takibi, düzenli ve disiplinli çalışma, aile desteği" başlıklarında kategorize edilmiştir. Tablo 5 incelendiğinde öğrencilerin TYT'de başarılı olmalarına ilişkin 5 katılımcının öğrencilerin hazır bulunuş durumlarını, 3 katılımcının ekstra kursları, 3 katılımcının öğrencilerin temel eğitim seviyesini, 2 katılımcının öğrenci ilgisini, 1 katılımcının öğrencilerin dersi takip etmesini, 1 katılımcının öğrencilerin düzenli ve disiplinli çalışmalarını, 1 katılımcının da aile desteğini sebep olarak belirttikleri görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

"Bana göre en büyük etken hazır bulunuşluk düzeyidir. Öğrencinin ilgisi ve aldırılan ekstra kurslar da öğrencinin başarısını etkiliyor. Temel eğitim seviyesi de başarıdaki en önemli etken." (K1)

"Öncelikle hazır bulunuşluk düzeyinin önemli olduğunu düşünüyorum. Öğrenci derslerini dikkatli takip ederse ve sınava hazırlık sürecinde kurs alırsa başarılı olabilir." (K2)

"Düzenli çalışan, derslerine ilgili olan ve derslere hazır gelen tüm öğrenciler bu barajı geçebilir. Geçenler de bu öğrenciler oluyor." (K3)

"Hazır bulunuşluk düzeyinin önemli olduğunu düşünüyorum. Bu bağlamda mezun olunan ilköğretim okulu da önemlidir." (K5)

"İlköğretimde iyi bir eğitim alarak başarılı olan ve aile desteği alan öğrencilerin bu sınavda başarılı olduğunu düşünüyorum." (K6)

3.2.5. Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakülteleri Mezunlarına Formasyon Almaları Hâlinde Öğretmenlik Hakkı Verilmesi Konusunda Kültür Dersleri Öğretmenlerinin Görüşlerine İlişkin Bulgular

“Konservatuvar ve GSF giriş sınavlarında ilk TYT’de ilk 800.000’e girme şartının aranmaması ve bu bölümlerdeki öğrencilerin formasyon alarak eğitim fakülteleri mezunlarıyla aynı öğretmenlik hakkına sahip olması hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan kültür dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 6’da sunulmuştur.

Tablo 6

Konservatuvar ve GSF Mezunlarına Öğretmenlik Hakkı Verilmesine İlişkin Kültür Dersi Öğretmenlerinin Görüşleri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
Konservatuvar ve GSF Mezunlarının Öğretmenlik Hakkı	Adaletsizlik	K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7	7

Müzik öğretmenliği dışında kalan lisans düzeyinde müzik eğitimi kurumlarının giriş sınavlarında TYT’de 800.000’e girme şartının aranmamasına rağmen bu okul mezunlarına formasyon almaları hâlinde öğretmenlik hakkı verilmesine ilişkin katılımcı görüşleri “adaletsiz” şeklinde tek başlık olarak kategorize edilmiştir. Tablo 6 incelendiğinde çalışma grubunda yer alan tüm katılımcıların görüş birliği içerisinde bu durumu adaletsiz olarak nitelendirdiği görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“Bu, günü kurtarmaya yönelik bir karardır ve adaleti sağlamak açısından mahzurları vardır.” (K2)

“Haksızlık olarak görüyorum. Bir tarafta TYT’de 800.000 barajı için çaba gösteren ve yeteneklerini ortaya koyan öğrenciler var. Diğer tarafta ise yalnızca yeteneklerini ortaya koymuş öğrenciler var ve her iki gruba da aynı olanağın sağlanması adaletsiz bir uygulamadır.” (K4)

“Eğitim fakülteleri dışında okuyan kişilerin branşı ne olursa olsun formasyon alması eğitim fakültesi mezunlarına haksızlıktır.” (K7)

3.2.6. TYT’de ilk 800.000’e Girme Şartının Gerekliliği Konusunda Kültür Dersleri Öğretmenlerinin Görüşlerine İlişkin Bulgular

Son 4 yıldır uygulamada olan TYT’de ilk 800.000’e girme şartını gerekli görüyor musunuz? Nedenleriyle açıklayarak varsa bu konudaki önerilerinizi paylaşır mısınız?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan kültür dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 7’de sunulmuştur.

Tablo 7

TYT’de İlk 800.000’e Girme Şartının Gerekliliğine İlişkin Kültür Dersi Öğretmenlerinin Görüşleri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
TYT Barajının Gerekliliği	Gereklidir	K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7	7

TYT’de ilk 800.000’e girme şartının gerekliliğine ilişkin katılımcı görüşleri “gereklidir” şeklinde tek başlık olarak kategorize edilmiştir. Tablo 7 incelendiğinde çalışma grubunda yer alan tüm katılımcıların TYT’de ilk 800.000’e girme şartının gerekliiği konusunda görüş birliğinde içerisinde olduğu görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“Gerekli görüyorum. Öğretmenlik eğitimi alacak kişilerin donanımlı ve genel kültür düzeyleri yüksek bireyler olması gerektiğini düşünüyorum.” (K1)

“TYT 800.000 barajının gerekli olduğu kanaatindeyim. Eğitimde kaliteyi artırmak için nitelikli ve donanımlı öğretmenler yetiştirmenin önemli olduğunu düşünüyorum. Mevcut barajı bu amaç noktasında önemli görüyorum.” (K2)

“TYT’de ilk 800.000 kişi arasında yer almak ulaşılması zor bir hedef değil. Bir öğretmen adayının bu hedefe ulaşabilecek akademik başarıyı sergilemesi gerekmektedir. Bu nedenle TYT’de 800.000 barajının gerekli olduğunu düşünüyorum.” (K3)

“Gerekli görüyorum. Bu sayede genel kültürün ve çalışma disiplininin artacağını düşünüyorum.” (K4)

“Bir hedefin kolay ulaşılabilir olması o hedefi değersiz kılacaktır. Öğretmenlik mesleğinin hak ettiği değeri görmesi için öğretmen olacak bireylerin farklı yönleri dikkate alınarak özenle seçilmesi gerektiğini düşünüyorum. Bu bakımdan TYT’de 800.000 barajının varlığını kıymetli görüyorum.” (K5)

3.3. Güzel Sanatlar Liseleri Meslek Dersi (Müzik Dersi) Öğretmenlerinin TYT’de 800.000 Barajı Ön Koşuluna İlişkin Görüşleri

Bu bölümde güzel sanatlar liseleri müzik dersi öğretmenlerinin TYT’de 800.000 barajı ön koşuluna ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Elde edilen bulgular tablolar hâline getirilerek sunulmuştur.

3.3.1. Meslek Dersi Öğretmenlerine Göre TYT’de 800.000 Barajının Öğrenciler Üzerindeki Etkisine İlişkin Bulgular

“TYT’de ilk 800.000’e girme şartının öğrenciler üzerinde ne gibi etkilerini gözlemlediniz?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan meslek dersleri öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 8’de sunulmuştur.

Tablo 8

800.000 Barajının Öğrenciler Üzerindeki Etkilerine İlişkin Meslek Dersi Öğretmenlerinin Görüşleri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
800.000 Barajının Öğrenciler Üzerindeki Etkisi	Gelecek Kaygısı ve Stres	M1, M2, M3, M4, M6	5
	Başka Alanlara Yönelim	M5, M6, M7	3
	Zihinsel Yorgunluk	M1	1

TYT’de 800.000 barajının öğrenciler üzerindeki etkilerine ilişkin katılımcı görüşleri “gelecek kaygısı, stres, çalışma dengesizliği, başka alanlara yönelme ve zihinsel yorgunluk” şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 8 incelendiğinde, TYT’de ilk 800.000’e girme şartı nedeniyle 5 katılımcının “öğrenciler üzerinde gelecek kaygısı ve stres oluştuğunu”, 3 katılımcının “öğrencilerin farklı alanlara yöneldiğini”, 1 katılımcının da “zihinsel yorgunluk” yaşadığını belirttikleri görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“TYT sınavına hazırlanan öğrenciler kendi alanlarına yerleşemeyeceklerini düşünerek gelecek kaygısı ve zihinsel yorgunluk yaşıyorlar.” (M1)

“Öğrencilerden bazılarının GSL’ye geldiklerine pişman olduklarını görüyorum. Öğrenciler ileride mesleklerini yapamayacaklarını düşünüyorlar.” (M3)

“Bu etki daha çok tercih edilecek bölüm temelinde kendisini belli ediyor. Örneğin; öğrencilerin çok az bir bölümü öğretmenlik bölümlerine girmeyi düşünüyor. Öğrenciler başka alanlara yönelmeye başladılar.” (M5)

“TYT 800.000 barajı ile öğrencilerimizin üzerindeki gelecek kaygısı artmış ve askeri bando gibi farklı alanlara gitme isteği doğmuştur.” (M6)

“TYT’ye hazırlanan öğrenciler kendilerine konservatuvar ve güzel sanatlar fakültelerine doğru yön çizmeye başladılar.” (M7)

800.000 barajının öğrenciler üzerindeki etkisine yönelik kültür ve meslek dersi öğretmenlerinin benzer gözlemler içerisinde olduğu görülmektedir. Stres faktörü her iki öğretmen grubu tarafından ortak olarak tespit edilen bir durum olarak dikkat çekicidir. Bunun dışında belirtilen durumlar, kültür ve meslek dersi öğretmenlerinin branşlarına bağlı olarak gözlemlenen etkiler olarak değerlendirilmektedir.

3.3.2. TYT’de 800.000 Barajının Meslek Dersleri Öğretmenleri Üzerindeki Etkisine İlişkin Bulgular

“TYT’de ilk 800.000’e girme şartının öğretmenler üzerinde etkilerini gözlemlediniz mi? Cevabınız evetse bu etkiler nelerdir?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan meslek dersleri öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 9’da sunulmuştur.

Tablo 9

Meslek Dersleri Öğretmenlerine Göre 800.000 Şartının Öğretmenler Üzerindeki Etkileri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
TYT'de İlk 800.000'e Girme Şartının Öğretmenler Üzerindeki Etkisi	Öğrencilerin Yönlendirilmesi	M2, M6	2
	Motivasyon Düşüşü	M1, M7	2
	Stres Artışı	M3	1
	Öğrencileri Baskı Artışı	M4	1
	Etki Gözlenmedi	M5	1

TYT'de 800.000 barajının meslek dersi öğretmenleri üzerindeki etkilerine ilişkin katılımcı görüşleri “motivasyon düşüşü, meslek dersleri öğretmenlerinin öğrencileri yönlendirmesi, stres, öğrencilere baskı uygulama, herhangi bir etki gözlenmedi” şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 9 incelendiğinde TYT'de 800.000 baraj şartı nedeniyle 2 katılımcının “meslek dersi öğretmenlerinin öğrencileri yönlendirdiği”, 2 katılımcının “öğretmenlerde motivasyonun düştüğü”, 1 katılımcının “öğretmenlerde stres artışı olduğu”, 1 katılımcının “öğretmenler tarafından öğrencilere baskı uygulandığı”, 1 katılımcının da “herhangi bir etki gözlenmediği” yönünde görüş belirttikleri görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“TYT'de İlk 800.000' e girme şartı biz meslek öğretmenlerini olumsuz etkiliyor. Öğrenciler TYT sınavı yaklaştıkça alan derslerinde test çözmek istiyorlar. Bu da biz alan öğretmenlerinin motivasyonlarını azaltıyor.” (M1)

“Öğrencilerde farkındalığın artması için meslek dersi öğretmenlerinin öğrencilerin TYT sınavına hazırlanmaları yönünde yönlendirme yaptıklarını görüyorum.” (M2)

“TYT barajı ile öğretmenlerde stres ve baskı arttı. Önceden GSL öğrencilerine ek puan verilirdi. O zaman öğretmenler daha rahattı.” (M3)

“Öğretmenler TYT sınavına girecek öğrencilere daha yoğun çalışmalarını noktasında baskı uygulamaya başladılar. Bu durumun deneme sınavlarında ve TYT sınavında öğrenci başarısını artırması beklenirken öğrenciler üzerindeki baskı sonucu başarı daha da düştü.” (M4)

800.000 barajının kültür ve meslek dersi öğretmenleri üzerinde farklı etkiler yarattığı görülmüştür. Mevcut baraj kültür dersi öğretmenleri üzerinde motivasyon artışı ve derse verilen önemin artması gibi olumlu etkiler yaratırken meslek dersi öğretmenleri üzerinde ise stres ve motivasyon azalması gibi olumsuz etkiler yaratmıştır. Bu durumun, mevcut barajın meslek derslerinin konu alanına girmesi ve buna bağlı olarak dersin önemi artmasına bağlı olarak geliştiği değerlendirilmektedir. Benzer şekilde meslek derslerinde başarılı olmanın sonucunda varılacak nihai hedef olan yetenek sınavlarına girebilmenin, bu başarı dışında bir ön koşula bağlanması da meslek derslerine verilen önemi azaltmış, bunun da ders öğretmenlerini olumsuz etkilemiş olabileceği değerlendirilmiştir.

3.3.3. TYT'de İlk 800.000 Kişi Arasına Giren Öğrencilerin Meslek Derslerindeki Başarı Düzeylerine İlişkin Bulgular

“TYT'de ilk 800.000 kişi arasına giren öğrencilerin okuldaki meslek derslerindeki başarı düzeyleri ile diğer öğrencilerin başarı düzeyleri arasında bir fark gözlemlediniz mi? Cevabınız evetse ne gibi farklar vardır?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan meslek dersleri öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 10'da sunulmuştur.

Tablo 10

TYT'de 800.000 Barajını Geçen Öğrencilerin Meslek Derslerindeki Başarı Düzeylerine İlişkin Katılımcı Görüşleri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
TYT'de 800.000 Barajını Geçen Öğrencilerin Meslek Derslerindeki Başarı Düzeyleri	İki Alan Birbirini Destekliyor	M2, M3, M4, M5, M6	6
	Barajı Geçen Öğrencilerin Meslek Dersleri Başarısı Düşük	M1	1

TYT'de 800.000 barajını geçen öğrencilerin meslek derslerindeki başarı düzeylerine ilişkin katılımcı görüşleri “öğrencilerin meslek derslerindeki başarıları düşük ve iki alan birbirini destekliyor” şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 10 incelendiğinde 6 katılımcının “meslek ve kültür derslerinin birbirini desteklediği”, 1 katılımcının “kültür derslerine çalışan öğrencilerin meslek derslerindeki başarı düzeylerinin düşük olduğu” yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“Akademik başarısı yüksek olan öğrencilerin mesleki alanda da başarılı olduğunu düşünüyorum. Bu iki alan birbirini beslediğini söyleyebilirim. Akademik bellek yönünden güçlü ve müzik yeteneğine sahip bireylerle eşsiz çalışmalar yapmak mümkündür.” (M2)

“Çalışmayı bilen öğrenci bir şekilde farklı alanlarda da başarılı oluyor.” (M3)

“TYT'de 800.000 barajını geçen öğrenciler meslek derslerinde de oldukça başarılı oluyor. Disiplinli çalışan bireylerin birçok alanda başarılı olduğunu düşünüyorum.” (M7)

3.3.4. Kültür Derslerinde Gösterilen Ekstra Çabanın Meslek Dersleri Üzerindeki Etkisine İlişkin Bulgular

“Öğrencilerin TYT'de ilk 800.000 kişi arasına girebilmek için kültür derslerinde gösterdiği ekstra çabanın meslek derslerindeki başarı düzeyleri üzerinde bir etkisi var mıdır? Varsa bu etkiyi açıklayınız?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan meslek dersleri öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 11'de sunulmuştur.

Tablo 11

Öğrencilerin TYT' De İlk 800.000 Kişi Arasına Girebilmek İçin Kültür Derslerinde Gösterdikleri Ekstra Çabanın Alan Dersleri Üzerindeki Etkileri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
TYT Başarısı İçin Gösterilen Çabanın Meslek Derslerine Yansıması	Meslek Derslerine Yeterli Zamanı Ayıramama	M1, M3, M4, M6	4
	Herhangi Bir Yansıması Yoktur	M5, M7	2
	Olumlu Yönde Etkilemiştir	M2	1

TYT' de ilk 800.000 kişi arasına girebilmek için kültür derslerinde gösterdikleri ekstra çabanın meslek dersleri üzerindeki etkilerine yönelik katılımcı görüşleri “meslek derslerine yeterli zaman ayıramama, olumlu yönde etki ve etki gözlenmedi” şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 11 incelendiğinde öğrencilerin TYT'de ilk 800.000'e girmek için kültür derslerinde gösterdikleri ekstra çabanın meslek dersleri üzerindeki etkisine yönelik 4 katılımcının “meslek derslerine yeterli zaman ayıramama”, 2 katılımcının “etki gözlenmedi”, 1 katılımcının da “olumlu yönde etki” yönünde görüş bildirdikleri görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“Olumsuz etkileri olduğunu düşünüyorum. Şöyle ki öğrenciler TYT barajına takılmamak için kültür derslerine yoğunlaşır alan derslerine zaman ayıramıyorlar. Bu durum da meslek dersleri başarı düzeyini olumsuz yönde etkiliyor.” (M1)

“Çalışmayı yaşam tarzı olarak gören öğrenci, dolaylı olarak meslek derslerinde de aynı performansı sergiliyor ve başarı kaçınılmaz oluyor.” (M2)

“TYT'de ilk 800.000'e girme çabası olan öğrenciler öncelikle bu hedeflerini ön plana alıp meslek derslerini ihmal edebiliyorlar.” (M3)

3.3.5. Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakülteleri Mezunlarına Formasyon Almaları Hâlinde Öğretmenlik Hakkı Verilmesi Konusunda Meslek Dersleri Öğretmenlerinin Görüşlerine İlişkin Bulgular

“Konservatuvar ve GSF giriş sınavlarında ilk TYT'de ilk 800.000'e girme şartının aranmaması ve bu bölümlerdeki öğrencilerin formasyon olarak eğitim fakülteleri mezunlarıyla aynı öğretmenlik hakkına sahip olması hakkında ne düşünüyorsunuz?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan meslek dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 12'de sunulmuştur.

Tablo 12

Konservatuvar ve GSF Mezunlarına Öğretmenlik Hakkı Verilmesine İlişkin Meslek Dersi Öğretmenlerinin Görüşleri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
Konservatuvar ve GSF Mezunlarının Öğretmenlik Hakkı	Adaletsizlik	M1, M2, M3, M4, M5, M6, M7	7

Müzik öğretmenliği dışında kalan lisans düzeyinde müzik eğitimi kurumlarının giriş sınavlarında TYT’de 800.000’e girme şartının aranmamasına rağmen bu okul mezunlarına formasyon almaları hâlinde öğretmenlik hakkı verilmesine ilişkin katılımcı görüşleri “adaletsiz” şeklinde tek başlık olarak kategorize edilmiştir. Tablo 12 incelendiğinde çalışma grubunda yer alan tüm katılımcıların görüş birliği içerisinde bu durumu adaletsiz olarak nitelendirdiği görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“Bu tarz kurumların akademik başarı çitasını düşürerek yaptıkları özel yetenek sınavları ve verdikleri formasyon eğitimi, geleceğin öğretmeni olarak mezun ettikleri bireylerin mesleki anlamda kalitesini düşürmektedir. Adaletsiz bir uygulamadır.” (M2)

“Adaletli olduğunu düşünmüyorum. Öğretmen olmak isteyen öğrenci TYT’de 800.000 barajını geçmek için çalışmak yerine güzel sanatlar fakültesine ya da konservatuvara gider formasyon alırım ve öğretmen olurum diye düşünüyor.” (M3)

“Kesinlikle adaletsiz bir uygulamadır. Teknik anlamda baktığımızda bu bölümler, formasyon dersleri verilse bile eğitim süreci boyunca öğretmenlik mesleğine yoğunlaşmış yerler değildir.” (M7)

Konservatuvar ve güzel sanatlar fakültesi mezunlarının formasyon alarak öğretmenlik hakkına sahip olmalarını tüm katılımcılar adaletsizlik olarak değerlendirmişlerdir. Müzik öğretmeni adayları için konulan ön şartın, bu ön şart olmadan da aynı sonuca ulaşılabilmesi noktasından hareketle ne kadar işlevsel olacağı tartışma konusudur.

3.3.6. TYT’de ilk 800.000’e Girme Şartının Gerekliliği Konusunda Meslek Dersleri Öğretmenlerinin Görüşlerine İlişkin Bulgular

Son 4 yıldır uygulamada olan TYT’de ilk 800.000’e girme şartını gerekli görüyor musunuz? Nedenleriyle açıklayarak varsa bu konudaki önerilerinizi paylaşır mısınız?” sorusuna katılımcı grubunda yer alan meslek dersi öğretmenleri tarafından verilen cevaplar Tablo 13’te sunulmuştur.

Tablo 13

TYT’de İlk 800.000’e Girme Şartının Gerekliliğine İlişkin Meslek Dersi Öğretmenlerinin Görüşleri

Tema	Kategoriler	Katılımcılar	Frekans (f)
TYT Barajının Gerekliliği	Gereklidir	M1, M2, M5, M6	4
	Gerekli Değildir	M4, M7	2
	Kararsızım	M3	1

TYT’de ilk 800.000’e girme şartının gerekliliğine ilişkin katılımcı görüşleri “gereklidir, gerekli değildir ve kararsızım” şeklinde kategorize edilmiştir. Tablo 13 incelendiğinde TYT’de ilk 800.000’e girme şartıyla ilgili 4 katılımcının “gereklidir”, 2 katılımcının “gerekli değildir”, 1 katılımcının da “kararsızım” şeklinde görüş bildirdikleri görülmektedir. Katılımcıların görüşlerine yönelik örnekler aşağıda verilmiştir:

“Gerekli görüyorum. Öğretmenlik mesleğinin bir mesleki ağırlığı ve saygınlığı vardır. Öğretmenler belirli bir donanıma sahip olmalıdır.” (M1)

“Gerekli görmüyorum. Öğretmenlik vasfının olup olmadığı ile ilgili bir ölçüm yapılacaksa bu, müzik öğretmenliği programlarının kendi içerisinde uygulayabilecekleri ekstra sınavlarla sağlanabilir.” (M4)

“Gelecekte öğretmen olacak bireyin genel kültür seviyesinin önemli olduğunu düşünüyorum. Bu nedenle TYT’de 800.000 barajını gerekli görmemin yanında tek başına yeterli görmüyorum.” (M5)

“Özel bir alana yönelik açılmış ve kuruluş amacı müzik, resim gibi güzel sanatlara dayanan okulların öğrenci kabul etmeleri aşamasında kültür dersleri zorlayıcı ve engelleyici olmamalıdır. Bu nedenle TYT’de 800.000 barajını gerekli görmüyorum.” (M7)

Kültür dersleri öğretmenleri mevcut barajı gerekli görürken meslek dersleri öğretmenleri ise bu konuda ortak bir görüş benimseyememişlerdir. 800.000 barajının gerekli olmadığını savunan öğretmenlerin görüşlerinden yola çıkarak mevcut barajın yetenekli öğrencilerin önünde bir engel olabileceği değerlendirilmektedir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Araştırma kapsamında incelenen 44 güzel sanatlar lisesinden 2022-2023 eğitim-öğretim yılında 816 öğrencinin mezun olduğu, bu mezunların 74’ünün (%9) TYT’de ilk 800.000 kişi arasına girdiği ve TYT başarıları sağlayan öğrencilerin de 64’ünün (%86) müzik öğretmenliği programına yerleştiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç güzel sanatlar liselerinin müzik öğretmenliği programına öğrenci hazırlama yönüyle etkili olduğu ancak müzik öğretmenliği programı yetenek sınavı için gereken TYT başarı sıralamasını sağlama noktasında ise yetersiz kaldığı şeklinde bir sonucu ortaya çıkarmıştır. Bu noktadan hareketle son 4 yıldır uygulamada olan TYT başarı sıralaması şartının, güzel sanatlar liseleri mezunlarının müzik öğretmenliği programı yetenek sınavlarına girme durumlarını olumsuz yönde etkilediği değerlendirilmektedir. Müzik öğretmenliği programı kontenjan sayıları incelendiğinde 2019 yılı

için 28 devlet üniversitesinin 1130 kontenjan belirlenmesine karşın (ÖSYM, 2019) 2023 yılında bu sayı 34 devlet üniversitesi için 1095 olarak güncellenmiştir (ÖSYM, 2023). Müzik öğretmenliği programı sayısının artmış olmasına rağmen programlar özelinde kontenjan sayılarının düşmesinin TYT 800.000 baraj şartına bağlı olarak başvuruların azalması nedeniyle ortaya çıkmış olabileceği değerlendirilmektedir. TYT başarı sıralamasının müzik öğretmenliği yetenek sınavları üzerindeki etkisini araştıran Başbuğ ve Kaya (2022), benzer bir sonuç ve gerekçeyi çalışmalarında ortaya koymuştur. Bu hususta Demirel ve Sözer (2023), kontenjanların yeterince dolmaması durumunun zaman içerisinde alana olan ilgiyi azaltacağı görüşünü paylaşarak TYT başarı puanının 200 olarak uygulanması gerektiğini önermiştir. Ancak bir üniversite programını kazanma kriterlerinin yükselmesi sonucu o programın görece zor ulaşılır hâle gelmesi, mezunlarının saygınlığını artıracak bir durum olarak da değerlendirilebilir.

TYT’de ilk 800.000’e girme şartının kültür dersleri öğretmenlerinin derslere ekstra özen göstermeleri noktasında motivasyonlarını olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Ancak söz konusu baraj nedeniyle meslek dersleri öğretmenlerinin öğrenciler üzerindeki baskıyı artırdıkları, stres yaşadıkları ve motivasyonlarının azaldığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla kültür ve meslek dersleri öğretmenleri açısından baraj şartı etkilerinin farklılaştığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sonuç, Üçer ve arkadaşları (2023) ‘nın araştırma sonuçlarıyla paralellik göstermektedir.

TYT başarı sıralaması şartının öğrenciler üzerindeki etkisine yönelik kültür ve meslek dersleri öğretmenlerinin benzer görüşler belirttikleri tespit edilmiştir. Bu etkiler “gelecek kaygısı ve stres artışı, meslek seçiminde özensiz davranma ve farklı mesleklere yönelme” şeklinde kategorize edilmiştir. Benzer bir sonuç, Demirel ve Sözer’in (2023) resim-iş öğretmenliği yetenek sınavı ön koşunu olan 800.000 barajı hakkında 113 öğrenciye anket uyguladıkları araştırmada da yer almaktadır.

Güzel sanatlar liseleri müfredatında yer alan kültür derslerinin gerek ders saati gerekse de ders içeriklerinin sınıf kademelerine göre dağılımının TYT hazırlığı noktasında uygun olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Görüşme yapılan katılımcılar, TYT konularının 9 ve 10. sınıflarda yer aldığını ancak 11 ve 12. sınıflarda bu konuların olmadığını buna bağlı olarak da öğrencilerin 11 ve 12. sınıflarda TYT motivasyonunu ve çalışma disiplinini kaybettiğini vurgulamışlardır. Demirel ve Sözer (2023), güzel sanatlar liselerinin müfredatının diğer lise müfredatlarıyla ayrışmasını güzel sanatlar liselerinin aleyhine bir durum olarak ortaya koymuş ve TYT puanı görece yüksek olup bir bölüme yerleşemediği için yetenek sınavlarını ikinci bir seçenek olarak değerlendiren öğrencilerin, yeteneği olan öğrencilerin önüne geçtiğini belirtmiştir. Üçer vd. (2023) de TYT’de 800.000 ön koşulunu öğretim elemanı görüşleri doğrultusunda değerlendirdikleri araştırmalarında bu ön koşulun, yetenekli öğrencilerin sınava girmeleri önünde engel olduğunu vurgulamışlardır.

Öğrencilerin TYT başarısına etki eden değişkenler arasında hazır bulunuşluk ve ekstra kurslar katılımcılar tarafından önemle belirtilmiştir. Başarıya etkisi vurgulanan bir diğer değişken olan “temel eğitim düzeyi”ni hazır bulunuşluk kategorisinde değerlendirmenin doğru olacağı düşünülmektedir.

Konservatuvar ve güzel sanatlar fakülteleri mezunlarının formasyon aldıkları takdirde öğretmenlik yapabilme durumlarını, katılımcıların tamamının adaletsiz olarak nitelediği tespit edilmiştir.

Kültür dersleri öğretmenlerinin tamamının, meslek dersleri öğretmenlerinin de çoğunluğunun, öğretmenlik mesleğinin saygınlığı ve öğretmen niteliğinin artacak olması gerekçesinden hareketle TYT'de 800.000 barajını gerekli gördüğü sonucuna ulaşmıştır. Demirel ve Sözer (2023), öğretmen niteliğinin önemi üzerine benzer bir sonucu dile getirmiştir.

Araştırma kapsamında ulaşılan sonuçlardan yola çıkarak güzel sanatlar liselerinde TYT'ye hazırlık kapsamında müfredatın gerek içerik gerek zamanlama bakımından yeniden planlanması ve niteliğinin artırılması, güzel sanatlar liselerinden mezun olan öğrencilere alanlarıyla ilişkili bölüm tercihlerinde ek puan getirilmesi, TYT hazırlık noktasında güzel sanatlar lisesi öğrencilerine okullarda ekstra rehberlik faaliyetlerinde bulunulması, daha adil bir seçim için tüm müzik bölümü yetenek sınavlarının aynı şartlara bağlanması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Algı, S. (2017). Özengen müzik eğitimi veren kurumlarda bağlama öğretim yöntemleri (Konya ili örneği). *Fine Arts*, 12(2), 64-82. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2017.12.2.D0190>
- Başbuğ, Ç., & Kaya, A. (2022). Temel yeterlilik testi başarı sırası barajının müzik öğretmenliği programları özel yetenek seçme sınavına etkileri. *Trakya Eğitim Dergisi*, 12 (3), 1356-1371. <https://doi.org/10.24315/tred.979210>
- Demirel, İ. N., & Sözer, S. A. (2023). Resim-iş öğretmenliği özel yetenek sınavlarında TYT barajı. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3(1), 28-44. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/refad/issue/78846/1323873>
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar ilkeler teknikler (30. Basım)*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- ÖSYM. (2019). 2019 Yükseköğretim kurumları sınavı (YKS) yükseköğretim programları ve kontenjanları kılavuzu. 22.09.2023 tarihinde https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2019/YKS/kontkilavuz_18072019.pdf adresinden alınmıştır.
- ÖSYM. (2020). 2020 Yükseköğretim kurumları sınavı (YKS) kılavuzu. 22.09.2023 tarihinde <https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2020/YKS/YksKilavuz14052020.pdf> adresinden alınmıştır.
- ÖSYM. (2023). 2023 Yükseköğretim kurumları sınavı (YKS) yükseköğretim programları ve kontenjanları kılavuzu. 22.09.2023 tarihinde <https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2023/YKS/TERCIH/kkilavuz27072023di.pdf> adresinden alınmıştır.

ÖSYM. (2024). 2024 Yükseköğretim kurumları sınavı (YKS) kılavuzu. 22.09.2023 tarihinde https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2024/YKS/kilavuz_ykd01022024.pdf adresinden alınmıştır.

Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi (2. Basım)*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Üçer, Ö., Gürer, M., Yılmaz, G., & Sonsel, Ö. B. (2023). ÖSYM'nin müzik öğretmenliği programlarıyla ilgili ön koşuluna yönelik öğretim elemanı görüşleri / Instructor opinions on measurement, selection and placement center (mspc)'s prerequisite for music teaching programs. *E-Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 14(3), 283-297. <https://doi.org/10.19160/e-ijer.1279576>

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (10. Baskı)*. Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

In our country, one of the leading institutions that train music teachers is the music teacher training programme that takes students with a special aptitude exam. These institutions make a selection at the point of musical hearing in special aptitude exams and accept students. In 2020-YKS, in order to apply for the talent exams of these programmes, the prerequisite of being among the first 800,000 people in TYT has been introduced. This study was conducted in order to reveal the effect of the prerequisite of 800,000 in TYT, which has been applied for the last 4 years, on students and their placement in music teaching department programmes. In line with this purpose, the problem statement 'What are the views of teachers on the effects of the TYT success ranking required for music teaching aptitude exams on fine arts high school music department students and their placement in the music teaching programme?' was determined and answers to the following questions were sought:

- In the 2022 - 2023 academic year, how are the number of students who graduated from the music department of fine arts high schools and placed in the music teaching departments of education faculties by ranking among the first 800,000 people in TYT?
- What are the views of fine arts high school culture and vocational course (music) teachers on the prerequisite of 800.000 threshold in TYT?

2. Method

The research, in which document scanning and interview data collection methods were used, is a qualitative case study. Within the scope of the research, the literature was examined and necessary interviews were conducted using a semi-structured interview form consisting of 6 questions. The interviews were conducted with 1 fine arts high school from each of the 7 regions of Turkey and with the

teachers conducting vocational and culture courses in these institutions. Within the scope of the research, a total of 14 teachers were interviewed, 7 for culture courses and 7 for vocational courses. The collected data were analysed by descriptive analysis method, categorised and presented in the form of tables reflecting frequency values.

3. Findings, Discussion and Results

In the 2022-2023 academic year, 816 students graduated from 44 fine arts high schools from which data were collected. It was determined that 9% of these students exceeded the 800,000 threshold in TYT and 86% of these students won the music teaching programme. It has been observed that graduates of fine arts high schools have difficulty in entering the first 800,000 in TYT, but those who achieve this success can be placed in music teaching programmes to a great extent. At this point, it was determined that there were difficulties in entering the special talent exams of these programmes rather than winning music teaching programmes. It was evaluated that this situation negatively affected the quota numbers of music teaching programmes. While the current threshold condition positively affected the motivation of the culture courses teachers, it caused negative situations such as stress, pressure and loss of motivation in vocational courses teachers. However, vocational and culture course teachers had a common opinion on a series of negative variables such as 'future anxiety, stress and carelessness in choosing a profession' regarding the effect of the threshold requirement on students. In the interviews, it was concluded that the content and course hours of the culture courses in the fine arts high school curriculum are insufficient to provide the necessary ranking in TYT. It was determined that students' readiness and extra courses were effective in achieving the necessary success in TYT. All of the culture course teachers and the majority of the vocational course teachers in the participant group emphasised the necessity of the 800,000 threshold in the TYT.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırmalar Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 08.12.2023

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: 11

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %60

2. yazar katkı oranı : %40


Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Atrf/Citation

Can, Ü. K., & Çelikhan, I. (2024). Türkiye’de reklam müziği alanında çalışan aranjörlerin reklam müziği konusundaki görüşlerinin incelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 246-272.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1447918>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 06.03.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 21.06.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1447918
---	--	---

Ümit Kubilay CAN

*Doç. Dr. Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Müzik Bölümü, Kubilay.can@kocaeli.edu.tr*



Işıl ÇELİKKAN

*Bilim Uzmanı, Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Müzik Bölümü, pamuksasa@hotmail.com*



TÜRKİYE’DE REKLAM MÜZİĞİ ALANINDA ÇALIŞAN ARANJÖRLERİN REKLAM MÜZİĞİ KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLERİNİN İNCELENMESİ

ÖZ

Bu araştırmada Türkiye’de reklam müziği alanında çalışmakta olan aranjörlerin bu konudaki görüşleri incelenirken, aranjörlerin oluşturduğu reklam müziklerinin iş geliş, planlama ile başlangıç ve bitişine kadar olan süreci, beklenen reklam müziklerinin içerik ve müzikal özellikleri ve elde edilen ürünlerin kalitesi ve geri bildirimlerine yönelik hususların neler olduğu üzerinde durularak, aranjörlük mesleği ve reklam müziği konularında daha detaylı bilgi edinilmesi amaçlanmıştır. Araştırma sonuçları müzik bilimi alanında bundan sonraki yapılacak çalışmalara önemli bir veri oluşturacağı ve giderek gelişmekte olan reklam sektöründe yerini almak isteyen aranjör adaylarına ışık tutması açısından faydalı olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmada model olarak nitel araştırma türlerinden fenomenoloji deseni tercih edilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunun oluşturulmasında amaçlı örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Örneklem olarak seçilen 8 aranjör ile görüşmeler 24 maddelik bir yapılandırılmış görüşme formu kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın çalışma grubunu oluşturan 8 aranjör katılımcı Türkiye’de 16 ila 26 yıldır aranjörlük mesleğinde yer alan ve en az 5 senedir özellikle reklam müziği konusunda çalışmakta olan müzisyenlerden seçilmiştir. Görüşme formunun oluşturulmasında katılımcıların fiziki ve teknik imkânları, bilgi ve donanımları, reklam müziğinin dikkat çekici özellikleri ve Türkiye’de reklam müziğinin güncel durumu boyutlarından yararlanılmıştır. Bu veriler doğrultusunda katılımcıların ortak ve farklı görüşleri belirlenerek veriler kodlanmış,

birbirleriyle ilişkili kodlar birleştirilerek elenmiş ve temalar oluşturulmuştur. Elde edilen sonuçlar bulgular bölümünde tablolarla gösterilmiştir. Çalışma sonucunda, reklam müzikleri konusunda her geçen gün dünya standartlarına yaklaşıldığı ülkemizde, bu sektörde ortaya konan başarılı ürünler göz önünde bulundurularak; aranjörlük mesleği ile ilgili çalışmaların uluslararası düzeye taşınması ve daha geniş kitlelere hitap edilmesi amacı ile aranjörlük mesleği üniversitelere bağlı akademik birimlerde yer alması önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Aranjör, Aranjörlük Mesleği, Müzik, Reklam, Reklam Müziği,

ANALYZING THE OPINIONS OF ARRANGERS, WORKING IN THE FIELD OF ADVERTISING MUSIC IN TURKEY, ON ADVERTISING MUSIC

ABSTRACT

In this research, while examining the opinions of the arrangers working in the field of advertising music in Turkey, it is aimed to obtain more detailed information about the arranging profession and advertising music by focusing on the process of the advertising music created by the arrangers from the arrival, planning, start and end of the work, the content and musical characteristics of the expected advertising music, and the quality and feedback of the products obtained. It is thought that the results of the research will constitute important data for future studies in the field of music science and will be useful in terms of shedding light on arranger candidates who want to take their place in the ever-developing advertising sector. In this study, phenomenology design, one of the qualitative research types, was preferred as a model. Purposive sampling method was used to form the study group of the research. Interviews with 8 arrangers selected as the sample were conducted using a 24-item structured interview form. The 8 arranger participants who constitute the study group of the research were selected from musicians who have been in the arranging profession in Turkey for 16 to 26 years and have been working in the field of advertising music for at least 5 years. In the creation of the interview form, the dimensions of the participants' physical and technical facilities, knowledge and equipment, remarkable features of advertising music, and the current situation of advertising music in Turkey were utilized. In line with these data, the common and different opinions of the participants were determined, the data were coded, codes related to each other were combined and eliminated, and themes were formed. The results obtained are shown in tables in the findings section. As a result of the study, considering the successful products in this sector in our country, where world standards in advertising music are approaching day by day, it is recommended that the profession of arranger should be included in academic units affiliated to universities in order to carry the studies related to the profession of arranger to the international level and to appeal to a wider audience.

Keywords: Advertising Music, Arranger Profession, Arranger, Advertising, Music

1.GİRİŞ

Gündelik yaşamda sık sık duyduğumuz kavramlar arasında yer alan reklam kelimesi, büyükten küçüğe tüm insanların hayatının birçok alanına istemli ya da istemsiz olarak her geçen gün biraz daha dâhil olmaktadır. Engin’e (2013, s. 223) göre, keşfetme güdüsüyle hareket eden meraklı ve algıları açık çocuklar açısından televizyon vazgeçilmez bir iletişim ortamıdır. İçinde bulunduğumuz çağa bakacak

olursak çocuklarımız henüz neredeyse yürümeye başlamadan teknolojik aletlerle tanışmakta, televizyon yerini cep telefonu, tablet gibi sosyal medyanın da içinde yer aldığı daha kapsamlı araçlara bırakmaya başlamıştır.

İster televizyonda ister cep telefonları, bilgisayarlarda olsun reklamlar içerdikleri kurgu, yaratıcılık, renkler, müzik, oyuncular, mekân gibi estetik öğeler ve çekicilik unsurlarıyla çocukların dikkatini ve ilgisini çeken, tüketim kültürünün başlıca temsilcisidir.

Uyandığımızdan tekrar uyuduğumuz zamana kadar hayatımızın neredeyse her alanına dâhil olan kitle iletişim araçlarını kapsayan medya kavramı, günlük hayatımızın vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Medya kuruluşlarının gelir kaynaklarından biri olan reklamlar, güçlü bir etkileşim aracı ve görsel medyanın bel direği olarak hep hayatımızdadırlar.

“Reklam bir işin, bir malın ya da hizmetin para karşılığında, genel yayın araçlarında, tarif edilerek geniş halk kitlelerine duyurulmasıdır” (Ünsal, 1984, s.12). Kitle iletişim araçları dediğimiz, halka haber ya da mesaj ileten bu aracı kurumların gelir kaynakları reklamlardır. Glasser’e (1972) göre “bir mala ya da hizmete ilişkin bir iletiyi sözlü ya da görüntülü olarak pazar birimlerine sunmak için yapılan eylemlere reklam yapmak” denir (s.30). Reklam tüketicinin markanın bilincine varmasını sağlayan önemli bir unsurdur. Reklam sayesinde tüketici, ürünün yaptığı işi ve sağladığı yararı anlar; gördüğü duyduğu şeyler sonunda yararına ikna olur ve rakipleri arasından o ürünü tercih eder (Kozlu, 2000). Örneğin; Lyle ve Hofman (1972) yılında yaptığı araştırma sırasında görüştüğü annelerin %75’i çocuklarının 3 yaşından itibaren reklam müziğini söylemeye başladığını, %91’nin ise reklamlarda gördükleri oyuncakları istediklerini belirtmiştir. Markalar reklam vasıtasıyla tüketici ile iletişim kurarak, tüketiciye markanın hatırlatılmasını, zaman içinde meydana gelen yeniliklerin aktarılmasını, müşterilerin zihninde güvenilir marka imajı oluşturularak güven sağlanmasını ve dolayısı ile satış rakamlarının yükselmesine katkı sağlamayı hedeflerler (Kaya, 2018, s.100).

Gıdadan kozmetiğe, giyimden temizliğe kadar ihtiyaçlarımızı karşılamak için marketlerde yüzlerce ürünle ve çok çeşitli markalarla karşı karşıya gelmekteyiz. Bazen bir sloganla, bazen alışageldiğimiz tanıdık bir ezgiyle, bazen de dilimizden düşüremediğimiz bir tekerlemeyle hiç tanımadığımız markalar hayatımıza dâhil oluverirler. Jules Backman (1971, s.20), reklamın önemine dikkat çekerken; herhangi bir ürüne olan talebin, tüketicinin gelirindeki düzey ve değişiklikler, fiyatlar, o ürün yerine alınabilecek diğer mamullerin varlığı ve maliyetleri, coğrafi şartlar, zevkler, din, adetler ve reklamcılık gibi çeşitli faktörlerin etkisi altında olduğunu da belirtmiştir.

Pazarlama literatürü reklamın beş işlevinden bahsetmektedir. Bunlar bilgi verme, ikna etme, hatırlatma, değer katma ve diğer işletme faaliyetlerine destek sağlamadır (Bostancı, 2019; Elden, 2016; Güven, 2012). Erol’a (2006, s.6) göre, işletmeler, kitle iletişim araçları yoluyla aynı anda geniş kitlelere ürün, hizmet, fikir ve kuruluşları hakkında mesajlar gönderirken, reklamın bilgi verme işlevi gerçekleşmiş olur. Kuruluşa yönelik eğilim yaratmak amacıyla göze ve kulağa hitap eden mesajlar hazırlanıp ücret karşılığı yayınlanarak yayılması ise reklamın ikna etme işlevinin gerçekleşmesidir (Gür, 2018; Erbaş, 2016, s.29-34). Elden (2016) reklamın amacını satış, iletişim ve özel amaçlar olarak üç başlıkta toplamaktadır.

Günümüzde ulaştığımız teknolojik gelişmeler dâhilinde reklamlar dijital, yazılı, basılı, görsel şekillerde, televizyon, radyo ve sosyal medya vasıtasıyla tüketiciye iletilmektedir.

Reklam, pazarlama mesajı taşıyan bir aktarım aracı olduğuna göre; bu aktarımda bilgi, duygu ve düşüncelerin iletiminde en etkili yollardan biri olan müzikten sıklıkla yararlanıldığı görülmektedir. Çünkü müzik, duygu ve düşüncelerin belli kurallar çerçevesinde, uyumlu seslerle anlatılma sanatıdır. İletişim kavramı en genel anlamıyla; duygu, düşünce ya da bilgilerin akla gelebilecek her yolla başkalarına aktarılması sürecidir. “Duygular, düşünceler, bilgiler ancak iletişim yoluyla hedef kişi ya da kişilere aktarılabilir ve çevremizden de bunlar ancak iletişim yoluyla alınabilirler” (Elden ve ark., 2018, s.11). Müzik en etkili iletişim aracı ve insan hayatının en önemli parçalarından biridir.

Müzik, Yunanca "musike" kelimesinden türetilmiş, seslerle gerçekleştirilen bir anlatım sanatıdır ve insanlığın varoluşundan bu yana ona eşlik etmiştir (Say, 2015a). Hem bir sığınak hem de terapi şekli olarak kabul edilen müzik, insanoğlunun sesleri düzenleyerek ifade biçimi yarattığı, duygu ve düşüncelerini aktardığı kültürel bir olgudur (Say, 2015b, s.17). Müzik, toplumların kültürünü nesilden nesle taşıırken, insanları birleştiren ve duyguları yoğun bir şekilde ifade eden bir sanat ve bilim dalıdır (Uluç, 2015). Müzik, insanın ruh halini çok kısa bir süre içinde değiştirebilirken, eğlence kaynağından öte beynin algılama, hareket, duygu, öğrenme ve hafıza gibi hemen hemen bütün zihinsel fonksiyonlarını faaliyete geçiren ve geliştirebilen çok yönlü bir olgudur (Çalışkan, 2019; Aşkın ve Ayata, 2008).

Günümüzde kültür endüstrisi ürünü olmuş müzik, iletişim aracı olmanın ötesinde çok amaçlı olarak kullanılmaktadır. Bazen eğlendirici, bazen dinlendirici, bazen de düşündürücü bir öğe olarak, dizi jeneriklerinde, hafızalarımızdan silemeyeceğimiz sinema filmlerinde, bazen bir seçim propagandası rolünde hayatımızın her anında karşımıza çıkmaktadır. Reklamlarda iknayı artırmak için kullanılan en önemli araçlardan birisi, bilgi, duygu ve düşüncelerin aktarılmasında sıklıkla kullanılan reklam müzikleridir (Ergin ve ark., 2019). Reklamlarda ikna ediciliği ve hatırlanabilirliği artırabilmek için tercih edilen taktik ve araçların başında reklam müzikleri kullanımı gelmektedir. Başarılı bir reklam müziği tüketicinin marka ve ürün ile bağ kurmasını sağlar. Sinema izleyicileri müziğiyle insanların içine işlemiş bir filmin müziğini duyduğunda nasıl hemen filmi hatırlıyorsa, tüketiciler de ürün ve hizmet reklamlarında kullanılan müzikleri duyduklarında reklamı görmeseler de akıllarına o ürün ve hizmetle ilgili görüntüler ve söylenenler gelecektir.

Reklam müzikleri kendi içinde cıngıl, marka sinyal müziği, reklam şarkısı, fon müziği şeklinde çeşitlenmektedir. Cıngıllar televizyon ya da radyo reklamı için akılda kalıcı şekilde tasarlanmış sözlü melodilerden oluşurken; marka sinyal müzikleri bir marka ile özdeş hale gelmiş sesleri ifade etmektedir. Reklam şarkıları reklamın başından sonuna kadar reklam temasının ve ana metnin şarkı formatında söylenmesi, fon müziği ise mesajın metinle iletiği reklamlarda kullanılan sözsüz müziklerdir (Bostancı, 2019). Reklamlarda kullanılan müzikler dönemin estetik yargılarına göre değişmeye devam etmektedir. Zamanında rock müzik kullanan markalar şu an reklam filmlerinde elektronik müzik kullanabilmektedirler (Turhan, 2015).

Her alanda bizi saran müzik son yıllarda ilerleyen teknoloji ile beraber giderek her alanda daha yaygın şekilde kullanılırken, aranjörlük mesleğine gönül verenlerin sayısı da gün geçtikçe artmaktadır. Dilimize Fransızcadan geçmiş olan aranjman kelimesini Say (2015b) düzenleme olarak tanımlarken, bestecinin müzik düşüncelerine bağlı kalarak bir eserin değişik bir seslendirme ortamı için yeniden düzenlenmesi şeklinde açıklamış, bu düzenlemeyi yapan kişiyi de aranjör olarak ele almıştır (s.38). “Aranjör” sözcüğü, müziği uyumlu bir biçimde belirli bir sisteme uyduran ve buna göre nota yazan kişi anlamını taşımaktadır. Bu kişi bir şarkıyı yaratan melodi, ritim, armoni, form, çalgılama gibi alanlarını tasarlayan ve onu satışa sunulacak hale getiren kişidir (Sınır, 2014).

1.1. Problem

Reklam müzikleri alanında yapılan akademik çalışmalar incelendiğinde; genellikle reklam müziklerinin tüketici tercihine etkisi yönünde konuların incelenmiş olduğu görülmektedir. Etkileyici reklam müziğine ulaşmak adına reklam müziğinin oluşturulma süreçlerinin dikkatle değerlendirilerek, araştırma ve analizlerle yol alınması gereken son derece hassas bir süreç olduğu düşünülürse, maddi yönden ciddi kazançlar ya da kayıplarla karşılaşılması mümkün olan sektörde ürünün tüketiciye doğru şekilde hazırlanarak sunulması büyük önem taşımaktadır. Literatürde çok sayıda reklam müziği konulu çalışma yer almasına rağmen aranjörlerle ilgili çalışmaların yeterince olmadığı dikkat çekmektedir. Bu çalışmada aranjörlerin oluşturduğu reklam müziklerinin iş geliş, planlama ile başlangıçtan bitişine kadar süreci, beklenen reklam müziklerinin içerik ve müzikal özellikleri ve elde edilen ürünlerin kalitesi ve geri bildirimlerine yönelik hususların neler olduğu konusu bu araştırmanın problemi olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Türkiye’de reklam müziği alanında çalışan aranjörlerin reklam müziği hakkındaki görüşmelerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, reklam müzikleri konusunda çalışma yapan aranjörlere yönelik hazırlanmış görüşme formu ile Türkiye’de reklam müziği konusunda bilgi sahibi olmak amacıyla şu sorulara yanıt aranmaktadır:

- 1- Reklam müziği konusunda donanım ve imkânlar nelerdir?
- 2- Reklam müziğinde iş süreci nasıl gerçekleşmektedir?
- 3- Reklam müziğinde dikkat çekici özellikler nelerdir?
- 4- Aranjörlerin gerçekleştirdiği reklam müziklerinin müzikal özellikleri ile ilgili genel hususlar nelerdir?
- 5- Elde edilen ürünlerin kalitesi ve geri bildirimlerine yönelik hususlar nelerdir?
- 6- Türkiye’de üretilen reklam müziği hakkında görüşleriniz nelerdir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, aranjörler tarafından gerçekleştirilen bir reklam müziğinin iş geliş, planlama ile başlangıçtan bitişine kadar süreci, beklenen reklam müziklerinin içerikleri, müzikal özellikleri, elde edilen ürünlerin kalitesi ve geri bildirimlerine yönelik hususların neler olduğu ve aranjörlük mesleği ve reklam müziği oluşum sürecinin nasıl gerçekleştirildiği ile ilgili detaylı bir veri sunmaktadır. Çalışmanın bu yönü ile

müzik bilimi alanında bundan sonra yapılacak çalışmalara önemli bir veri oluşturacağı düşünülmektedir. Giderek gelişmekte olan reklam sektöründe firmaların tanınırlığını ve satışlarını yüksek oranda arttırdığı görülen reklam müzikleri konusunda kendini yetiştirerek aranjör olarak reklam piyasasında yerini almak isteyen müzisyenlerin sayısı ve önemi gün geçtikçe artmaktadır. Bu çalışmanın reklam müziği alanında sektöre dahil olmak isteyen aranjör adaylarına yol göstermesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada konuşmalardan, görüşlerden, izlenimlerden ve fikirlerden oluşan bir araştırma yöntemi olarak tanımlanan nitel araştırma yöntemlerinden olgubilim kullanılırken, fenomoloji deseni tercih edilmiştir. Yunanca görüntü ya da görünüş anlamına gelen ‘fenomenon’ ile akıl, söz, bilgi konuşma anlamlarına gelen ‘logos’ kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşturulmuş bir kavram olan fenomoloji, bir sorgulama ve araştırma çabasına karşılık gelmektedir.

Derinlemesine görüşmeleri kapsayan, birey odaklı bir nitel araştırma yöntemi olan fenomoloji, Yıldırım ve Şimşek’e (2005) göre farkında olduğumuz ancak derinlemesine bilgiye sahip olmadığımız deneyimler, yönelimler, kavramlar ve durumlar olarak çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabilen olgulara odaklanmaktadır. Tümüyle yabancı olmadığımız ancak anlamını tam olarak da kavrayamadığımız olguları araştırırken, yaşantılar sonucu bireylerin onları nasıl anlamlandırdığını ortaya koyar. Balcı’nın (2020) ifadesine göre, bu yaklaşım dış, objektif ve fiziksel olarak betimlenen gerçeklikten çok deneyim fenomeni tarafından kararlaştırılır.

2.2. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu, müzik sektöründe 16 ile 25 yıl arasında çalışmakta olan, aranjörlük alanında tecrübeli ve şu an aktif olarak reklam müziği konusunda çalışmakta olan sekiz aranjör oluşturmaktadır. Araştırmada bu aranjörler ile çalışılmasının nedeni, en az 5 yıllık reklam müziği tecrübesine sahip isimler olmaları ve Türkiye’de reklam müziği alanında çalışan ve yaptığı çalışmalarla alanında tanınmış isimler olmalarıdır. Çalışma grubunun belirlenmesinde, Balcı’nın (2020) araştırmacının kendi yargısını kullanarak araştırmanın amacına en uygun olanları örnekleme alması şeklinde açıkladığı, “amaçlı örnekleme” yöntemi kullanılmıştır.

Tablo 1

Katılımcılara İlişkin Bilgiler

Katılımcı No	Adı Soyadı	Mesleki Deneyim (Yıl)
K1	Bertan Coşar	16
K2	Bülent Cenççi	23

K3	Ete Kurttekin	20
K4	Hakkı Elmas	20
K5	Murat Tuğsuz	25
K6	Özgen Akçetin	21
K7	Semih Erdoğan	25
K8	Yavuz Selim Kurnaz	20

2.3. Veri Toplama Araçları ve Çözümlemesi

Verilerin toplanması amacı ile araştırmacılar tarafından 24 maddelik bir yarı yapılandırılmış görüşme formu oluşturulmuştur. Formun oluşturulmasında, aranjörlerin fiziki ve teknik donanımları, reklam müziklerinin iş geliş, planlama ile başlangıç ve bitişine kadar süreci, beklenen reklam müziklerinin içerik ve müzikal özellikleri ve elde edilen ürünlerin kalitesi ve geri bildirimlerine yönelik konulardan yararlanılmıştır. Bu çalışmada elde edilen veriler nitel veri özelliği taşımaktadır. Tümevarımsal içerik analizi yöntemi ile sonuçlar ortaya konmuştur. Verileri kodlamak için içerik analizi tekniği kullanılmıştır. Birbirleriyle ilişkili kodlar birleştirilerek elenmiş temalar oluşturulmuştur. Elde edilen sonuçlar bulgular bölümünde tablolarla gösterilmiştir.

2.4. Araştırmanın Etik İzinleri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Kocaeli Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 30.11.2023

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: E-94094268-045.99-514475

3. BULGULAR

3.1. Aranjörlerin Reklam Müziği Konusunda Donanım ve İmkânlar İle İlgili Bulgular

Tablo 2

Reklam Müziği Oluşturma Aşamasında Kullanılan Teknik ve Müzikal Donanımlar ile İlgili Veriler

Katılımcılar	Stüdyo Referans Monitörü	Akustik İzolasyon	Kulaklık Preamfisi	Mikrofon Preamfisi	Logic Pro Program	Dijital Piyano	Kulaklık	Midi Klavye	Mikrofon	Dijital Mixer	Cubase Programı	Bilgisayar
K1	+	+	+	+		+	+	+	+	+		+
K2	+	+	+	+			+	+	+	+		+
K3	+		+				+	+	+		+	+
K4					+		+		+		+	+

3.2. Bir Reklam Müziği Projesinin Gerçekleştirilme Aşamasında İş Süreci ile İlgili Bulgular

Tablo 4

Sipariş Üzerine Gelen Bir Reklam Müziği Projesinde, İşin Gelişinden Bitişine Kadar Gerçekleşen Aşama Verileri

Katılımcılar	Brief (Özet Bilgi, Açıklama)	Müzik Tarzı, Tempo, Enstrüman Seçimi	Vokal Kayıtlar	Editing (Düzenlemek.)	Kayıt	Mixing, Mastering	Revize	İş Teslimi Wav Çıktı
K1	+	+		+	+	+	+	
K2	+	+		+	+	+	+	+
K3	+	+	+	+	+	+	+	
K4	+	+		+		+	+	+
K5	+	+	+	+		+		
K6	+	+		+		+	+	
K7	+	+		+		+		
K8	+	+		+		+		

Tablo 4 incelendiğinde, sipariş üzerine gelen bir reklam müziği projesinde, işin gelişinden, bitişine kadar hangi aşamalardan oluştuğuna bakıldığında, tüm katılımcıların bir reklam müziği projesinin bir kısmının brief, tarz, tempo, enstrüman seçimi, editing, mixing ve mastering aşamalarından oluştuğu konusunda hemfikir oldukları görülmektedir.

Tablo 5

Bu Süreçte Aranjörleri Kısıtlayan ya da Problem Teşkil Eden Unsurlarla İlgili Veriler

Katılımcılar	Süre	Brifing Eksik Verilmesi	Müşterinin Karasızlığı	Bütçeyi Aşan Müzik Talebi	Hedef Kitleye Uymayan Müzik Talebi	Anlamsız İstekler	Sağlık Sorunları
K1	+						
K2	+						
K3		+	+	+	+		
K4	+						
K5			+				
K6	+						
K7	+					+	
K8							+

Tablo 5 bulguları incelendiğinde, reklam müziği oluşturma sürecinde aranjörleri kısıtlayan ve problem teşkil eden en önemli unsur süre olarak ortaya çıkmıştır. İkinci sırada müşteri karasızlığı yer almıştır.

3.3. Reklam Müziği Oluşturma Aşamasında Dikkat Çekici Özellikler Hakkında Bulgular

Tablo 6

Aranjörlerin Bir Reklam Müziğini Oluşturma Sürecinde, Reklam Ürünü Hakkında Göz Önünde Bulundurduğu Önemli Noktalar (Ürün Adı...vs.) Hakkında Veriler

Katılımcılar	Marka Sloganı	Ürün Adı	Hedef Kitle Profili	Marka İsmi	Firmanın Misyonu	Vurgulanacak Kelime	Ürünü Tanımlamak	Melodi Fonetik	Ürünün Artıları	Ürünün Cazip	Ürünün Donanımı
K1									+	+	
K2									+	+	+
K3			+			+		+			
K4			+			+	+				
K5	+	+								+	
K6	+		+	+							
K7				+							
K8					+						

Tablo 6 bulgularına bakıldığında, reklam müziği oluştururken aranjörlerin reklam ürünü hakkında göz önünde bulundurduğu önemli noktaların üçer katılımcı ile ürünün cazip özellikleri ve hedef kitle profili ortaya çıkmaktadır. Daha sonraki önemli görülen noktalar ise ikişer katılımcı ile marka sloganı, marka ismi, vurgulanacak kelime ve ürünün ayrıcalıklarıdır.

Tablo 7

Reklam Müziğinde Tüketiciyi Etkileyen En Önemli Unsur/Unsurlarla İlgili Veriler

Katılımcılar	Uzun Süre medyada yer alma	Markaya Uygun Müzik	Kullanılan Vokaller	Dikkat Çekicilik	Akılda Kalması	Hedef Kitleye Uygun Müzik	Samimiyet	Ünlü Kişiler
K1	+							
K2	+							
K3				+	+	+	+	
K4						+		
K5				+	+			

Katılımcılar	Uzun Süre medyada yer alma	Markaya Uygun Müzik	Kullanılan Vokaller	Dikkat Çekicilik	Akılda Kalması	Hedef Kitleye Uygun Müzik	Samimiyet	Ünlü Kişiler
K6		+	+					
K7						+		
K8								+

Tablo 7 bulguları incelendiğinde, reklam müziğinde tüketicuyu etkileyen önemli unsur; üç katılımcı tarafından hedef kitleye uygun müzik seçimi olarak yanıtlanırken diğer unsurlar ikişer katılımcı ile medyada yer alma, uzun süreli gösterim, dikkat çekicilik ve akılda kalıcılık olmuştur. En az söylenen unsur ise birer kez tercih edilen samimiyet, markaya uygun müzik seçimi, kullanılan vokaller ve ünlü kişiler olarak belirlenmiştir.

Tablo 8

“Bir Reklam Müziğinin Sözlü ya da Enstrümantal Olması Reklamın Akılda Kalıcılığında Bir Etken Midir?” Sorusuna Verilen Yanıtlarla İlgili Veriler

Katılımcılar	Sözlü Olması Etkendir	Sözlü ya da Enstrümantal Olmasının Önemi Yoktur
K1		+
K2		+
K3	+	
K4		+
K5	+	
K6	+	
K7	+	
K8	+	

Tablo 8 incelendiğinde beş katılımcı reklam müziğinin sözlü olmasının etkili olduğunu, üç katılımcı ise sözlü ya da enstrümantal olmasının önemi olmadığını belirtmiştir.

3.4. Reklam Müziklerinin Müzikal Özellikleriyle İlgili Genel Hususlar Konusunda Bulgular

Tablo 9

Reklam Müziğini Oluştururken Müzikal İçeriklerle İlgili Olarak Genel Olarak Tercih Edilen Önemli Unsurlara Dair Veriler

Katılımcılar	Sözler	Tonalite	Tempo	Çalgı Tercihini	Solist	Taleple İlgili Değişiklik Gösterir
K1	+	+				
K2	+					+
K3		+	+	+	+	+
K4		+	+	+	+	
K5						+
K6	+	+	+	+	+	
K7	+	+	+	+	+	+
K8		+				

Tablo 9 incelendiğinde aranjörlerin reklam müziğini oluştururken müzikal içeriklerle ilgili olarak genel olarak tercih ettiği önemli unsurlar ile ilgili en çok seçilen önemli unsurun altı katılımcı ile tonalitedir. Diğer unsurlar ise dörder katılımcı ile sözler, tempo, çalgı seçimi, solist tercih ve talebe göre değişiklik gösterir şeklindedir.

Tablo 10

Müzikal Olarak Başarılı Görülen Bir Reklam Müziğinin Tanımlanmasına Dair Veriler

Katılımcılar	Tüketiciye Uygun Müzik Kullanımı	Akılda Kalıcı	Dikkat Çelici	Söyleme İsteği Yaratan	Tekrar Dinleme İsteği Yaratan	İyi Editlenmiş	Samimi	İlk Anda Fikirlenen	Üründeki Özelliği En Kısa Süre İçerisinde Anlatan	Doğru Armoni Kuralları
K1		+								
K2		+								
K3	+	+	+				+			
K4						+				
K5		+								
K6		+		+	+			+		
K7									+	
K8										+

Tablo 10 incelendiğinde 5 kez seçilen akılda kalıcılık, başarılı reklam müziğinin en önemli özelliği olarak karşımıza çıkıyor. Diğer tüm yanıtlar birer kez tercih edilmiştir.

Tablo 11

Marka Bağımlılığı Yaratan Reklam Müzikleri Düşünüldüğünde Bu Müziklerin Hangi Özelliklerinin Başarı Faktörü Olduğu Konusunda Veriler

Katılımcılar	Hedef Kitleye Uygun Müzik	Müziğin Uyandırdığı Samimiyet Duygusu	Dikkat Çekicilik	Akılda Kalıcı Melodi	Fantastik, Abartılı Sesler Kullanılması	Müziğin Ürünle Örtüşmesi	Kurguya Uygun Müzik
K1	+	+					+
K2					+		
K3			+	+			
K4						+	
K5				+			
K6	+			+			
K7				+			
K8							+

Tablo 11 incelendiğinde marka bağımlılığı yaratan reklam müziklerinin başarı faktörü olarak “akılda kalıcı melodi” seçeneği 4 kez tercih edilerek en çok seçilen seçenek olmuştur. “Hedef kitleye uygun müzik” ve “kurguya uygun müzik” seçenekleri ikişer kez tercih edilmiştir. Diğer tüm seçenekler birer kez tercih edilmiştir.

Tablo 12

Reklam Müzikleri Bestelenirken Genel Olarak Tercih Edilen Çalgılar Hususunda Veriler

Katılımcı	Piyano	Gitar	Nefesliler	Midi Klavye	Perdeliler	Keman	Elektronik Davul	İnsan Sesi
K1	+	+						
K2	+	+	+					
K3		+		+				+
K4				+				
K5		+		+				
K6	+	+				+	+	
K7			+		+			
K8		+						

Türkiye’de Reklam Müziği Alanında Çalışan Aranjörlerin Reklam Müziği Konusundaki Görüşlerinin İncelenmesi

Tablo 12 incelendiğinde reklam müziklerini bestelerken; sekiz katılımcıdan altısı gitar, üçü piyano, üçü midi klavye, ikisi nefesli çalgılar, biri perdeli çalgılar, biri keman, biri elektronik davul ve biri de vokal çalgılarını tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

Tablo 13

Akustik Çalgılarla Gerçekleştirilen Reklam Müziklerinin Seslendirilmesinde Tercih Edilen Müzisyen Özelliklerine Dair Veriler

Katılımcılar	Stüdyo Deneyimi Olması	Virtüöz Olması	İstenileni Çabuk Anlaması	Çözüm Odaklı Olması	Hızlı Deşifre ve Yorum Yeteneği Olması
K1	+	+			
K2	+	+			
K3		+	+	+	
K4		+			
K5		+			
K6		+			
K7	+		+		+
K8		+			

Tablo 13 incelendiğinde; akustik çalgılarla gerçekleştirilen reklam müziklerinin seslendirilmesi için görev alan müzisyenlerde sekiz katılımcıdan yedisi virtüöz olması, üçü stüdyo deneyimi olması, ikisi istenileni çabuk algılaması, biri çözüm odaklı olması ve diğeri ise hızlı deşifre ve yorum yeteneği olması konularına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir.

Tablo 14

Sözlü Reklam Müziklerinin Seslendirilmesinde Tercih Edilen Solist Özellikleri Hakkında Veriler

Katılımcılar	Deneyimli	Senkronize Sorunu Olmayan	Metronom Sorunu Olmayan	Müziğin Türüne Uygun ses rengi	Doğal Berrak Ses	Ses Renginin Ürün ve Çözümü İçin İstenileni Çabuk Algılaması	Sesine hâkim	Çeşitli Ses Renkleri
K1	+					+	+	
K2	+	+	+					
K3						+		+
K4						+		
K5				+				
K6								+

Tablo 16

Elde Edilen Ürünlerin Kalitesini Belirlerken Kullanılan Değerlendirme Ölçütleri Hakkındaki Veriler

Katılımcılar	Farklı cihazlar ve farklı ortamlarda aynı kalitede dinlenilebilmeli	Tüketiciye Uygun Olmalı	Samimi Olmalı	Dikkat Çekici Olmalı	Akılda Kalıcı Olmalı	Dengeli, düzenli birleştirilmiş olmalı	Konu ve sözler Uyumlu olmalı	Prozodi doğru Olmalı
K1	+							
K2	+							
K3		+	+	+	+	+		
K4	+							
K5					+	+	+	
K6	+							
K7				+				
K8								+

Tablo 16 incelendiğinde; elde edilen ürünlerin kalitesini belirlerken, sekiz katılımcıdan dördü farklı cihazlar ve farklı ortamlarda aynı kalitede dinlenilebilmeli, ikisi dikkat çekici olmalı, ikisi akılda kalıcı olmalı, ikisi aranje-mix-mastering, biri tüketiciye uygun olmalı, başka biri samimi olmalı, biri konu ve sözler uyumlu olmalı, bir diğeri ise prozodi doğru olmalı olarak ifade etmiştir.

3.5. Aranjörlerin Gerçekleştirdiği Reklam Müziklerinin Kalitesi ve Geribildirimlerine Yönelik Hususlar Hakkında Bulgular

Tablo 17

Tamaq2ZGTamlanmış Reklam Müziği Çalışmalarına, Reklam Şirketi, Müzisyenlerden ya da Tüketiciden Gelen Geri Bildirimler Nasıl Gerçekleştiği Konusunda Veriler

Katılımcılar	Sosyal Medya Yorumları ile	Ajans Aracılıyla	Yakın Çevre Tavsiyesiyle	Yeni Proje Teklifleri Gelir	Başarı Tespiti İçin Seçilmiş Kitleye Sunum Yapılır	Geri Bildirim İçin ilgili kitleye sunum yapılır
K1						
K2						
K3	+	+				
K4	+					+
K5			+	+		

Tablo 19

Türkiye'de Gerçekleştirilen Reklam Müziklerinin Teknik ve Müzikal Özellikleri Bakımından Değerlendirilmesine Dair Veriler

Katılımcılar	Çok Başarılı	Her Geçen Gün İlerlemekte Nitelikli Ürünler Kadar Kalitesiz Ürünler de Var	Müzik Teknolojilerindeki Gelişmeler Takip Edilmekte	Uluslararası Reklam Müziklerinden Besleniliyor
K1	+		+	
K2	+			
K3	+			
K4	+			
K5		+		
K6	+	+		
K7	+			+
K8	+			

Tablo 19 incelendiğinde Türkiye'de gerçekleştirilen reklam müziklerini teknik ve müzikal özellikleri bakımından sekiz katılımcıdan yedisi çok başarılı, bir katılımcı; her geçen gün ilerlemekte, bir katılımcı; nitelikli ürünler kadar kalitesiz ürünler de var, bir katılımcı; müzik teknolojilerindeki gelişmeler takip edilmekte, bir katılımcı; uluslararası reklam müziklerinden besleniliyor olarak görüş bildirmişlerdir.

Tablo 20

Uluslararası Düzeyde Yapılan Reklam Müzikleri Göz Önüne Alınarak Karşılaştırma Yapıldığında, Türkiye'de Gerçekleştirilen Reklam Müziklerini Genel Olarak Değerlendirilmesine Dair Veriler

Katılımcılar	Uluslararası Seviyenin Üzerinde	Uluslararası Seviyede	Hayal Gücü Geliştirilmeli	Müzik Geri Planda	Efekt ve Dış Seslerin Fazla Kullanılması
K1		+			
K2		+			
K3	+				
K4		+			
K5		+			
K6				+	+
K7			+		
K8	+				

Tablo 20 incelendiğinde Uluslararası düzeyde yapılan reklam müzikleri ile karşılaştırma yapıldığında Türkiye’de gerçekleştirilen reklam müzikleri konusunda sekiz katılımcıdan dört katılımcı; uluslararası seviyede, iki katılımcı; uluslararası seviyenin üzerinde, bir katılımcı; hayal gücü genişletilmeli, bir katılımcı; müzik geri planda, bir katılımcı; efekt ve dış seslerin fazla kullanılması yönünde görüş bildirmişlerdir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Araştırmanın “Reklam müziği konusunda teknik donanım ve imkânlar nelerdir?” birinci alt amacına yönelik elde edilen bulgulara göre;

Aranjörlerin reklam müziği oluşturma aşamasında stüdyo ortamlarında kullandıkları teknik donanımların başında tüm katılımcıların sahip olduğu görülen bilgisayar, mikrofon ve kulaklık gelmektedir. Teknolojinin son derece geliştiği günümüzde her türlü müzikal çalışmanın bilgisayarlardan kolayca yapılabildiği düşünüldüğünde hem fiziksel alandan tasarruf etmek hem de yaygın kullanılan ve ulaşması kolay bir teknolojik alet olması sebebiyle müzikle uğraşan birçok kişinin tercih ettiği bir materyaldir. Bilgisayarlar çağdaş ve popüler kültürde müzik yapma ve dinleme biçimlerini de değiştirmiştir (Özer, 2015). Bu anlamda aranjörlerimiz de değişen bu gelişmelere ayak uydurarak çalışmalarında bilgisayar programlarını kullanmayı tercih etmişlerdir. Çalışma sonucunda katılımcılarımızın bilgisayarlarında kullanmayı en çok tercih ettikleri iki programdan biri Cubase diğeri Logic Pro olarak tespit edilmiştir. Araştırma bulgularımıza göre sadece bir katılımcımızın çalışma ortamında dijital piyano olduğunu göz önüne alırsak midi klavyenin günümüz stüdyo çalışma ortamında piyanodan daha çok tercih edildiğini söyleyebiliriz. Aranjörlerin kullandıkları diğer teknik ve müzikal donanımlar arasında, stüdyo referans monitörleri, kulaklık ve mikrofon preamfileri, dijital mixerler ve stüdyolarında akustik izolasyonlu alanlar olduğu tespit edilmiştir.

Reklam müzikleri konusunda çalışan aranjörlerin bilgi deneyim ve kişisel donanımlarının ne seviyede olması gerektiği konusundaki görüşlerinden elde edilen bulgulara göre, aranjörlük mesleğinde yer alan kişilerin sahip olması gereken en önemli özellik müzik teknolojileri konusunda bilgi sahibi olunması gerekliliğidir. Çalışma bulgularında katılımcıların görüşlerine göre konservatuvar eğitimi olmak en az aranan donanımlar arasında yer alsa da armoni ve solfej bilgisine sahip olunması gerekli görülen şartlar arasında yer almıştır. Ayrıca bir aranjörün beste yapabiliyor olması ve en az bir enstrümanı kusursuz çalabiliyor olmasının bu meslekte önemli bir artı olduğu, bilgi arttıkça kalitenin de arttığı düşüncesi ile kendisini sürekli müzikal anlamda yetiştirmenin yanında aranjörlerin stüdyoda sahip oldukları ekipmanları güncel tutması ve tüm özelliklerini kullanabiliyor olabilmesi aynı zamanda bu bilgiyi aktarabilme deneyimine sahip olmasının bir aranjörün sahip olması gereken temel kişisel donanımlar olduğu sonucuna varılmıştır.

Araştırmanın “Reklam müziğinde iş süreci nasıl gerçekleşmektedir?” İkinci alt amacına yönelik elde edilen bulgulara göre;

Katılımcılarımızın cevaplarından yola çıkarak bir reklam müziği projesinin oluşumunun şu ögelerden meydana geldiği sonucuna varılmıştır. Aranjörlere işin ulaşması kısmında ajans birinci basamak, film yapım ikinci, jingle yapım üçüncü basamaktır. Reklam veren marka genellikle önce kreatif ajansla anlaşarak marka imaj ya da marka kampanya stratejisi ile ilgili senaryoyu planlarken, ürün lansmanına yönelik esprili, manidar, iddialı, duygusal, direkt mesaj metodunu hedef kitle, rakipler, plasiyer satıcılar, bayi veya perakende tüketici gibi ulaşmak istediği hangi kitle ise bu iletişimi sağlayacağı mecraları da planlayarak, ajansı veya medya planlama-satın alma ajansı işbirliği ile tasarlayarak, fizibilite ve prodüksiyon onayıyla işe başlamaktadır. Ajans işi alırken, yazar ekibi, sanat direktörü, müşteri ilişkileri direktörü marka yönetiminden alınan brief ile fikir üretimine geçmektedir. Brief alınması, müşteri ya da ajansla konuşup ürün, reklam, reklamın amacı ve hedef tüketici hakkında bilgi alınması ile başlayan hazırlıklar anlamına gelmektedir. Bu bilgiler ışığında müzik tarzının, temposunun ve kullanılacak enstrümanların belirlenmesi ile devam ederken iki farklı demo çalışılır, beğenilen prototip final aşamasına götürülerek vokal kayıtlar, editing, mix ve mastering aşamalarından sonra varsa revizyonlar yapılarak müşterinin istediği formatta teslim edilmektedir. Markanın reklam müziği bu fikrin sesi, ruhu ve en güçlü iletişim duyusunu oluşturmaktadır. Bazen anonim bazen de özgün eser kararı verilerek markaya özgü reklam müziği medya satın alma gücünü maksimum kullanarak marka bilinirliğini kısa sürede sağlayabilmek amacıyla kamuoyuna duyurulmaktadır. Müziğin kendine özgü gücü, reklam filminin mesajına işitsel ve duygusal bir boyut katarak iletilmek istenen mesajın duygusal etkisini arttırmaktadır (Er, 2017). Çalışma bulgularına göre proje oluşturma aşamasında aranjörleri kısıtlayan ya da problem teşkil eden en önemli unsurun süre olduğu görülmektedir. Karşılaşılan diğer önemli problem müşteri kararsızlığı iken, zaman zaman karşılaşılan diğer bazı sorunlar ise brifing eksik verilmesi, bütçeyi aşan müzik talebi hedef kitleye uygun görülmeyen müzik türünde ısrarcılık şeklinde sıralanmaktadır.

Araştırmanın “Reklam müziğinde dikkat çekici özellikler nelerdir?” üçüncü alt amacına yönelik elde edilen bulgulara göre;

Aranjörlerin reklam müziği oluşturma aşamasında göz önünde bulundurdıkları en önemli iki noktanın, ürünün cazip özellikleri ve hedef kitlenin profili olduğu görülmüştür. Bu bağlamda rakiplerin arasından sıyrılabilmek için ürünün ayrıcalığı ve cazip özellikleri vurgulanıp, hedef kitle profiline uygun şekilde müzikle yoğrularak tüketiciyle duygusal bağ kurmayı başarmak hedeflenmektedir. Reklam müziği oluşturulurken izlenen yolda diğer verilerimize baktığımızda daha sonra dikkat edilecek noktalar arasında vurgulanacak kelime, marka sloganı, marka ismi, ürün adı, ürün donanımı ve melodi-fonetik uyumu yer almaktadır. Katılımcıların görüşlerinden elde edilen bulgulara göre, reklam müziğinde tüketiciyi etkileyen en önemli unsur olarak hedef kitleye uygun müzik türünün seçilmesi en başta gelirken, diğer faktörler uzun süre medyada yer alması, müziğin dikkat çekici ve akılda kalıcı olması, samimiyet, kullanılan vokaller ve ünlü kişiler bunu takip eden özelliklerdir. Aranjörlerin reklam müziğinin marka sinyal müziğine göre daha etkili ve akılda kalıcı olduğu ve reklam müziğinin sözlü olmasının enstrümantal olmasından daha akılda kalıcılığı olumlu etkilediğini düşünmekte oldukları görülmüştür.

Bu bağlamda, Konya merkezde 520 kişi üzerinde yapılmış bir saha araştırmasında, izleyicinin reklam müziğinde neye dikkat ettiğini ortaya koymayı amaçlayan araştırmanın bulgularına göre, televizyon reklam müziğinin içerik yönünden değerlendirilmesine bakıldığında sözlü müzikler %61,7 ile en çok beğenilen olurken, enstrümantal müzikler %37,1 ile ikinci sırada yer almıştır. Reklamlarda müzikle beraber sözlerin kullanılması mesajın iletilmesinde önem taşıdığı görülmüştür (Uğur, 2011). Hedef kitle kendisine hitap edebilen bir müzik eşliğinde duyduğu cümlelerden etkilenmekte, dolayısıyla bu tür reklam çalışmalarının enstrümantal olanlardan daha kalıcı olduğu görülmektedir.

Araştırmanın “Aranjörlerin gerçekleştirdiği reklam müziklerinin müzikal özellikleri ile ilgili genel hususlar nelerdir?” Dördüncü alt amacına yönelik elde edilen bulgulara göre;

Aranjörler müzikal içeriklerle ilgili dikkat ettikleri en önemli unsurun tonalite olduğunu ancak bu unsurun talebe göre değişiklik gösterdiğini belirtmişlerdir. Tonaliteden sonra göz önünde bulundurulmuş diğer önemli unsurların sözler, tempo, enstrüman ve solist seçimi olduğu görülmüştür. Katılımcıların başarılı olarak tanımladıkları bir reklam müziğinde başarı ölçütünün akılda kalıcılık olduğu sonucuna varılırken, reklam müziği üretme aşamasında ürüne dikkat çekmek için kendi ürettikleri bazı özel efekt sesler yanında, reklamı yapılan ürünlerden elde ettikleri sesleri de efekt olarak kullandıklarını ortaya koymuşlardır. Örneğin çay markası reklamı için çay kaşığı ya da kola reklamı için bardağa atılan buz sesini kendi imkânlarıyla oluşturarak kullandıklarını belirtmişlerdir. Bir katılımcımız cam eşya reklamında tabak ve bardakları percussion aleti olarak kullanarak müzik yaptığını ve dikkat çekmeyi hedeflediğini açıklamıştır. Televizyon reklamlarına bakıldığında konumuz olan reklam müziklerinde kullanılan ses efektleri dışında görsel efektlerle de karşılaşırız. Bunlar ürünün cazibesini ve reklamın etkisini arttırmak, markanın prestijini yükselterek güven duygusunu oluşturmak amacı ile kullanılır. Görsel efektlerle ürünü özendirmek, ses efektleriyle de gözükmeyen kısımlar vurgulanarak müziğin ve filmin muhteşem uyumuyla satışların yükselmesi reklam piyasasında hedeflenen amaçtır (Kazan & Uçar, 2017). Görsel öğeler eklenen reklam müzikleri ürünün çekiciliğini artırırken, hikâyenin akılda kalmasına da destek olmaktadır. Marka bağımlılığı yaratan reklam müzikleri düşünüldüğünde katılımcıların verdiği cevaplardan yola çıkarak akılda kalıcılığın esas olduğu sonucuna varılmıştır. İdeal reklam müziği süresinin işe ve yayınlanacağı platforma göre değişeceğini belirtirken katılımcıların çoğunluğu 20-30 saniye aralığının ideal süre olduğunu belirtmiştir. Tonaliteyi ve makamı belirlerken özellikle vokal ses aralıklarına dikkat ettiklerini belirtmişlerdir. Katılımcılar reklam müziklerinde tonalite ve makam olarak çoğunlukla majör tonlara yer verildiğini ancak bu durumun ürünün özelliğine göre ya da senaryonun devreye girmesiyle değişebileceğini vurgulamışlardır. Hüzünlü bir senaryoya neşeli, mutlu bir müzik olmayacağı gibi, neşeli bir senaryoya da hüzünlü bir müzik düşünülmemeyeceğini örneklemiştir. Araştırma bulgularına göre, katılımcıların reklam müziklerini bestelerken en çok gitar kullandığı bunu piyano ve midi klavyenin izlediği görülmüştür. Reklam müziklerinde sözleri kendileri yazan katılımcılarımızın bu aşamada kafiye ve prozodik düzeltmeler üzerinde önemle durduğu görülürken, kolay kelimeler ve samimi sözler kullanmaya dikkat ederek, hece ölçüsü kurallarına da uymaya çalıştıkları gözlemlenmiştir. Akustik çalgılarla gerçekleştirilen reklam müziği kayıtlarında çalışılacak müzisyenler enstrümanına tam hâkim virtüöz kişilerden seçilmekte, stüdyo deneyimine sahip olması

ikinci tercih sebebi olmaktadır. Pilot kayıtları çabuk algılayıp kısa sürede tekrar edebilen, hızlı deşifre, yorum ve ifade yeteneği kuvvetli, eleştiriden öte sonuca yönelik çalışan kişilerle çalışmak aranjörler tarafından, zamanla yarışılan stüdyo kayıt aşamasının kısa sürede sonuçlandırılabilmesi açısından aranan özellikler olarak belirtilmiştir.

Sözlü reklam müzikleri seslendirmesinde tercih edilen solist özellikleri konusunda en dikkat edilen özellikler sırasıyla şöyle belirlenmiştir: ses renginin ürün ve senaryoya uygun olması, vokalin çeşitli ses renklerini çıkartabilmesi, sesine hâkim, senkronize ve metronom sorunu olmaması, deneyimli, algısı kuvvetli, konsantresi tam, doğal, berrak ve akıcı ses tonuna sahip olması.

Katılımcılarımıza müzikal olarak başarılı gördükleri bir reklam müziğinin tüketiciyi aynı yönde etkileyip etkilemediği sorulduğunda, çoğunluğun etkilemediğini düşündüğü otaya çıkmıştır. Buradaki en önemli etkenin halk ile müzisyenin algı farkı olduğu belirtilmiştir, “müzisyenlerin sahip oldukları müzik yetenekleri, ait oldukları müzik türleri ne olursa olsun bilinçli ya da bilinçsiz olarak geliştirdikleri dinleme yöntemleri müziği farklı dinlemelerine yol açar” (Bozkır, 2009). Katılımcılar, müzikal başarı ile reklam müziği başarısının aynı şey olmadığı, iyi müziğin her zaman alıcısını bulamadığı gibi; reklam müziği konusunu da popüler müzik çizgisinde görmek gerektiğini vurgulamışlardır. Kaliteli müziğin, ürünü de kaliteli yaptığını, reklam filmi ve müziğinin bir arada o ürünün vitrini olduğu belirtilmiş, başarılı müziğin markayla özdeşleştiği ve hedef kitlenin yanlış seçilmesi durumu söz konusu olmadığı takdirde reklamlardan başarı elde edileceği üzerinde durulmuştur. Başarısızlık olarak görülen bazı durumların da reklam müziğinden mucizeler beklemek sebebiyle gerçekleştiği düşünceleri paylaşılmıştır.

Araştırmancının “Elde edilen ürünlerin kalitesi ve geri bildirimlerine yönelik hususlar nelerdir?” Beşinci alt amacına yönelik elde edilen bulgulara göre;

Aranjörler elde ettikleri ürünü, nitelikli ve başarılı sayabilmek için mastering aşamasından sonra defalarca dinlemektedirler. Bu dinleme farklı zamanlarda ve değişik ortamlardan (referans monitör, kulaklık, cep telefonu, radyo-teyp vb.) gerçekleştirilmektedir. Bunun sebebi stüdyoda çok mükemmel duyulan bir müziğin telefonda ya da başka aygıtlardan dinlendiğinde aynı başarıyı göstermeyişidir. Ancak tüketiciler bu müzikleri tüm mecralardan dinleyecekleri için tekrar düzenleme yapmadan o müzik başarılı sayılmamaktadır. Ayrıca aranjörler kendi değerlendirmelerini yaparken “Akılda kalıcı mı? Dikkat çekici mi?” gibi soruları düşünerek tekrar tekrar dinlemektedirler. Tamamlanmış reklam müziği çalışmaları ile ilgili geri dönüşlerin en fazla sosyal medya yorumları ile takip edildiği, olumlu geri dönüşlerin yakın çevreye tavsiye edilmesi, yeni proje teklifleri gelmesi ile sonuçlandığı belirtilmiştir.

Araştırmancının “Türkiye’de üretilen reklam müziği hakkında görüşleriniz nelerdir?” Altıncı alt amacına yönelik elde edilen bulgulara göre;

Katılımcıların Türkiye’deki reklam müziği çalışmalarına bakıldığında günümüze kadar nelerin değiştiği konusundaki fikirleri incelendiğinde, ilk sırada teknik alanda gelişimin vurgulandığı görülmektedir. Bununla paralel olarak, dijital sistemde üretimin hızlanması, akustik ve canlı performansta azalma gözlenmiştir. Armonik ve müzikal kalitenin azalarak dönemsel müzik tercihlerinde değişim gözlenmiş ve

buna paralel olarak yapılan reklam müziklerinin birbirinin tekrarı ürünler olarak değerlendirildiği görülmektedir. Şarkı formatında uzun reklamlarda azalma görülürken gün geçtikçe slogan müziklerde artış gözlenmektedir. Katılımcılar eleştiride buldukları bazı yönler rağmen Türkiye’de gerçekleştirilen reklam müziklerini çok başarılı bulmaktadırlar. Ülkemizin gelişmiş müzik teknolojilerini kullanarak reklamcılık alanında her geçen gün daha başarılı hale geldiği görüşünde olan katılımcılardan, uluslararası seviyede karşılaştırma yapılması istendiğinde çoğu katılımcı tarafından ülkemiz reklam müzikleri konusunda uluslararası seviyede görülmuş, Türkiye’de üretilen reklam müziği çalışmalarını teknik ve müzikal özellikleri bakımından uluslararası seviyenin üzerinde gören katılımcılarımız da olmuştur.

Çalışma sonucunda, reklam müzikleri konusunda her geçen gün dünya standartlarına yaklaşıldığı ülkemizde, bu sektörde ortaya konan başarılı ürünler göz önünde bulundurularak; aranjörlük mesleği ile ilgili çalışmaların uluslararası düzeye taşınması ve daha geniş kitlelere hitap edilmesi amacı ile aranjörlük mesleğine üniversitelerde bölüm açılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Aşkın, C., & Ayata, E. (2008). Müziğin beynin bilişsel fonksiyonlarına olan etkisi. *İTÜ Dergisi/b*, 5(2), 13-22. http://itudergi.itu.edu.tr/index.php/itudergisi_b/article/download/181/167
- Backman, J. (1971). *Reklam ve rekabet*. İstanbul Reklam Yayınları.
- Balcı, A. (2020). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntem teknik ve ilkeler*. Pegem Akademi.
- Bostancı, S. (2019). *Reklam müziklerinin marka farkındalığına etkisi* (Tez. No. 595991) [Yüksek lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi].Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Bozkır, B. (2009). *Profesyonel müzisyenlerde müzik algısı farklılıkları* (Tez. No. 235228) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Elden, M. (2016). *Reklam yazarlığı*. İletişim Yayınları.
- Elden, M., Topsümer, F., & Yurdakul, N. (2018). *Reklam ve halkla ilişkilerde hedef kitle*. İletişim Yayınları.
- Engin, H. B. (2013). Çocuk ve reklam: Çocuklar olması gerekenden erken büyüyor. M. R. Şirin & H. Yavuzer (Ed.), *1. Türkiye Çocuk ve Medya Kongresi Bildiriler Kitabı* (Cilt-1, s. 217-234). Çocuk Vakfı Yayınları.
- Er, E. (2017). Reklam filmciliğinde yapım sonrası aşamada kurgu ve ses/müzik tasarımı. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(2), 512-528. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/joiss/issue/32387/360240>
- Erbaş, S. (2016). *Reklam beğenilirliliği* (Tez. No. 449998) [Doktora tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi] Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Ergin, T. Ç., Sert, N. Y., & Yılmaz, E. (2019). İkna edici iletişimde reklam müziğinin kullanımı: Banka reklam müziklerinin ikna edici iletişim stratejileri açısından incelenmesi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 6(1), 205-226. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.428681>
- Erol, G. (2006). Reklam ve medya planlaması. Beta Yayınevi.

- Çalışkan, S. (2019). Türkiye'de televizyon reklamlarında kullanılan müzik çeşitlerine yönelik tespitler. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 5(2), 19-24. <https://doi.org/10.22252/ijca.658581>
- Glasser, R. (1972). *Planlı pazarlama*. İstanbul Reklam Yayınları.
- Gür, Y. E. (2018). *Beyin müzik ilişkisi: Tüketicilerin reklam müziklerine tepkilerinin nöroplazma ile incelenmesi* (Tez. No. 512544) [Yüksek lisans tezi, Fırat Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Güven, D. (2012). *Reklam müzikleri ve markaya olan etkisi* (Tez. No. 317311) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Kaya, F. (2018). Reklam ve pazarlama stratejileri: Bir reklamda olması gerekenler. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(5), 99-111. <https://doi.org/10.32579/mecmua.410766>
- Kazan, H., & Uçar, C. (2017). Efekt kavramı ve reklam filmlerinde efekt kullanımı. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(52), 237-251. <http://dx.doi.org/10.16992/ASOS.12630>
- Kozlu, C. M. (2000). *Uluslararası pazarlama ilkeler ve uygulamalar (Genişletilmiş 7. baskı)*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lyle, J., & Hoffman, H. R. (1972). Children's use of television and other media. E. A. Rubinstein, G. A. Comstock, & J. P. Murray (Eds.), *Television and social behavior: Reports and papers* (pp. 257-271). Washington, DC: US Government Printing Office.
- Özer, M. C. (2015). Bilgisayar müziği dillerinin tarihçesi. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 6, 47-59. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatuvardergisi/issue/46653/584904>
- Say, A. (2015a). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2015b). *Müziğin kitabı*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sınır, İ. (2014). *Türk popüler müziğinde aranjörlüğün dönüşümü* (Tez. No. 381925) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Turhan, U. (2015). *Reklam müziklerinde tını ve enstrüman değişkenlerinin reklama yönelik tutuma etkisi* (Tez. No. 408593) [Yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Uğur, İ. (2011). Televizyon reklamlarında müzik ve reklam ilişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 2(1), 2-18. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erciyesiletisim/issue/5864/77605>
- Uluç, M. Ö. (2015). *Müzik cep sözlüğü*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Ünsal, Y. (1984). *Bilimsel reklam ve pazarlamadaki yeri* (2. baskı). Tivi Reklam Yayınları.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (5. baskı). Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Considering the era we are in, the concept of media, encompassing mass communication tools that are involved in almost every aspect of our lives from the moment we wake up until we go back to sleep, has become an indispensable part of our daily routine. Advertisements, which are one of the revenue sources for media organizations, are a powerful interaction tool and the backbone of visual media, always present in our lives.

In order to meet our needs, ranging from food to cosmetics, clothing to cleaning, we are confronted with hundreds of products and a variety of brands in supermarkets. When we encounter a newly launched product, we often find it difficult to make a choice and resort to researching before making a purchase. Wanting to deem ourselves worthy of the product, we seek reasons that will bring us closer to it. In such situations, some advertisements suddenly come to mind. Sometimes with a slogan, sometimes with a familiar melody, and sometimes with a rhyme that we can't get out of our minds, unknown brands become a part of our lives.

Since advertising is a transmission tool carrying marketing messages, it is frequently observed that music, as one of the most effective ways of conveying information, emotions, and thoughts, is utilized. This is because music is the art of expressing emotions and thoughts with harmonious sounds within certain rules. Music is the most effective communication tool and an essential part of human life. Today, music, which has become a product of the culture industry, is used for various purposes beyond being a communication tool. It appears in our lives at every moment, sometimes as entertaining, sometimes as relaxing, sometimes as thought-provoking in TV series intros, unforgettable cinema films and sometimes in the role of election propaganda.

2. Method

In this qualitative research, which is considered to be beneficial in shedding light on aspiring arrangers aiming to establish themselves in the advertising industry by training in the field of advertising music, where it is observed that advertising music significantly increases the recognition and sales of companies in the advertising sector, the aim is to reveal the opinions of arrangers working in the field of advertising music in Turkey regarding the current status of advertising music in our country. The research aims to gather information on the equipment and capabilities of arrangers in the field of advertising music, the stages of the workflow, the musical characteristics of the advertising music they create, the noteworthy features they consider during the product creation stage, and the aspects related to the quality and feedback of the products.

The phenomenological pattern is chosen as the research model. In this context, purposive sampling method is used in the selection of arrangers. Interviews with the selected 8 arrangers were conducted using a 24-item structured interview form. The participants, forming the study group of the research, are

musicians who have been working as arrangers for 16 to 26 years in Turkey and have been specifically working on advertising music for at least 5 years. The creation of the form benefited from the participants' physical and technical facilities, knowledge and capabilities, and the attention-grabbing features of advertising music, dimensions of the current status of advertising music in Turkey. Based on this data, participants' common and different views were identified, and the data were coded, related codes were merged and eliminated, and themes were created. The results obtained are presented in the findings section with tables.

3. Findings, Discussion and Results

The examination of the opinions of arrangers working in the field of advertising music in Turkey regarding the current state of advertising music has revealed changes in the formation of advertising music. The primary emphasis in these changes was observed to be on technical advancements. In parallel with this, an acceleration in production in the digital system and a decrease in acoustic and live performances have been noted. A decrease in harmonic and musical quality, leading to changes in periodical music preferences, has been observed. Consequently, advertising music productions have been perceived as repetitive products. While a decrease in longer commercials in song format was observed, an increase in slogan music has been noted over time. Participants who believe that our country is becoming more successful in the field of advertising by using advanced music technologies express that, when compared internationally, Turkish advertising music is at an international level. Some participants even consider the advertising music produced in Turkey to be above the international level in terms of technical and musical characteristics.

It was concluded that the criteria for success in advertising music, as defined by successful participants, is memorability. Arrangers mentioned that the most important element they pay attention to regarding musical content is tonality. After tonality, other significant factors considered include lyrics, tempo, instrument selection, and choice of soloist.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

Etik değerlendirmeyi yapan kurul adı: Kocaeli Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Etik Kurulu

Etik değerlendirme kararının tarihi: 30.11.2023

Etik değerlendirme belgesi sayı numarası: E-94094268-045.99-514475

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %50

2. yazar katkı oranı : %50

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Atrf/Citation

Pelikoğlu, M. C. (2024). Çekiç Ali'den derlenen türkülerde makam analizi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9(1), 273-293. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1436642>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 13.02.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 21.06.2024 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1436642
---	--	---

Mehmet Can PELİKOĞLU

*Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar
Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzikoloji Anabilim,
mimcanpelik@gmail.com*



ÇEKİÇ ALİ'DEN DERLENEN TÜRKÜLERDE MAKAM ANALİZİ

ÖZ

Türkiye'nin İç Anadolu bölgesindeki Kırşehir ili ve yöresindeki halk müziği kültürünün yaratıcıları, tarihsel geçmişlerinin 14. yüzyıla dayandığı, köklerinin Kafkasya'da olduğu düşünülen konar-göçer Türkmen-Abdallardır. Türkmen-Abdallar için müzik sadece bir eğlence veya sanatsal ifade biçimi değil, aynı zamanda bir varoluş biçimi ve kimlik aracıdır. Bu onların yaşam tarzlarının ve kültürel geleneklerinin ayrılmaz bir bileşenidir; değerlerinin, inançlarının ve deneyimlerinin bir nesilden diğerine aktarılması için güçlü bir araç olarak hizmet eder. Ayrıca müzik icrası ve yorumunun kalitesi, bölgenin müzik geleneklerinin gelişmesi ve korunmasında önemli bir rol oynarken, Türk müziği makamlarının tarihsel köklerinin daha derin anlaşılmasına ve değerlendirilmesine de olanak sağlamaktadır. Bu makalede, Abdallık geleneğini temsil eden ve bu geleneğe özgü müzik türünün önemli yorumcularından birisi olarak kabul edilen Kırşehirli halk ozanı Çekiç Ali'nin (1932-1973) türkülerinin makamsal özelliklerinin belirlenerek analiz edilmesi amaçlanmıştır. Belgesel tarama yönteminin kullanıldığı çalışmada, araştırma alanı Abdal Çekiç Ali'ye atfedilen ve TRT-THM repertuarına kayıtlı olan yedi türküyü sınırlandırılmıştır. Analizin odak noktası, seçilen eserlerin melodik ve makamsal yapısını belirleyen ana perdeler, karar sesi, güçlü, seyir, dizi, donanım, yeden, genişleme ve melodi içindeki cümle ve motifler gibi teknik unsurlardır. Bulgular, Abdal Çekiç Ali'nin türkülerinin 'Kürdi', 'Segâh', 'Hüseyni', 'Acemkürdi', 'Uşşak' ve 'Karcıgar' gibi melodik ve makamsal dizilere sahip olduğunu ortaya koymuştur. Araştırma, Türk müziğinin makamsallığının tarihsel bağının kurulmasına ve kültürel hafıza açısından önemini bilinçli olarak kavranmasına katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kırşehir Yöresi, Çekiç Ali, Türk Halk Müziği, Türkü, Makamsal Dizi, Makam analizi.

MAKAM ANALYSIS IN FOLK SONGS COMPILED FROM ÇEKİÇ ALI

ABSTRACT

The creators of the folk music culture of Kırşehir province and its region in the Central Anatolia region of Turkey are the nomadic Turkmen-Abdal, whose historical background dates back to the 14th century and whose roots are thought to be in the Caucasus. For the Turkmen-Abdals, music is not merely a form of entertainment or artistic expression, but rather a way of existence and a means of identity. It is an integral component of their lifestyle and cultural tradition, serving as a powerful tool for the transmission of their values, beliefs, and experiences from one generation to the next. In addition, the quality of music performance and interpretation plays an important role in the development and preservation of the region's musical traditions, while enabling a deeper understanding and appreciation of the historical roots of Turkish music maqams. In this article, it is aimed to determine and analyse the maqam characteristics of the folk songs of Çekiç Ali (1932-1973), a folk minstrel from Kırşehir, who represents the Abdallık tradition and is accepted as one of the important interpreters of the music genre specific to this tradition. The research employs the documentary scanning method, and the research area is limited to seven folk songs recorded in the TRT-THM repertoire and attributed to Abdal Çekiç Ali. The focus of the analysis is on the technical elements that determine the melodic and maqam structure of the selected works, such as the main pitches, decision voice, roaming, scale, equipment, seven sound, expansion, and phrases within the melody. The findings revealed that Abdal Çekiç Ali's folk songs have melodic and makam scales such as 'Kürdi', 'Segâh', 'Hüseyni', 'Acemkürdi', 'Uşşak' and 'Karcıgar'. The research contributes to the establishment of the historical connection of the maqamality of Turkish music and the conscious understanding of its importance in terms of cultural memory.

Keywords: Kırşehir Region, Çekiç Ali, Turkish Folk Music, Folk Song, Maqam series, Maqam analysis.

1.GİRİŞ

Türkiye’de, İç Anadolu Bölgesi’nin Orta Kızılırmak kesiminde yer alan Kırşehir ili, kuzeyde Delice Nehri, batıda Kılıçözü Nehri ve güneyde Kızılırmak Nehri ile sınırlanmış, Kılıçözü vadisinin taban ve yamaçlarına kurulmuştur. Kırşehir’in bilinen en eski tarihi Erken Tunç Çağına, M.Ö. 3000-2000'lere dayanmaktadır. Hititler döneminde kent olarak kurulan Kırşehir, Tunç Çağı’ndan kalma birçok kalıntı yapıya sahiptir. Mağaralar, oyuklar, kaleler, köprüler, harabeler, yollar, kervan yerleri, kaplıcalar, sanat eserleri ve halen yaşanan yerlerin isimlerinden Anadolu’nun resmi Türkleşme tarihi olarak kabul edilen 1071 yılına değin, Kırşehir coğrafyasında yaşayan milletlerin izi sürülebilmektedir. Sırasıyla Kaşkamlar (M.Ö. 1780-1300), Frigler (MÖ 1555-600), Persler (MÖ 546), Yunanlılar (M.Ö. 332-M.S. 18) ve Bizanslılar (M.S. 395-1070) tarihteki yerlerini almıştır (Altınok, 2003, s.11-12; Aslıyüce, 2009, s.51-77; Tarım, 1948, s.5).

Tarihsel süreçte, Aquae Saravenas (Akova-Saravena), Makissos (Macissus) ve Jüstinianopolis adıyla anılmış olan ve uçsuz bucaksız kıyın ortasında yükselmiş bu kente Türkler “Kır şehri” adını vermiş, zamanla halk dilinde “Kırşehir” olarak söylenir olmuştur. Bir rivayete göre, Türk-Moğol hükümdarı Timur’un, Anadolu’ya gelişinde kendisine direnen halkı kastederek, buraya “kıyın şehri” demesi de etkili olmuştur (Kırşehir valiliği, t.y.).

Kırşehir gerek tarihsel özelliği gerek jeopolitik konumu gerekse iklim açısından elverişli olması nedeniyle yüzyıllar boyu medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Kırşehir yöresi ve çevresinin uluslararası nitelikte önemi çok büyük olan İpek yolu ticaretinin yapıldığı güzergâhta bulunması da bu toprakların uğrak yeri olmasında büyük etki etmiştir. Bunun yanında Anadolu insanının misafirperver, hoşgörülü, sıcakkanlı ve kültürel olgunluğa erişmiş yapısı, tüm konar-göçer toplumlar için bu topraklara yerleşme fikrini doğurmuştur. (Alp, 2021, s.1)

Kırşehir coğrafyası üzerinde yaşayan halkın kullandığı dil saf Türkçedir (Tarım, 1938, s.13). Kırşehir ve köylerinde yaşayanların kimlikleri 'köylüler' ve 'Türkmenler' olarak tarif edilmektedir. Köylüler kendilerini bu toprakların en eski sahipleri ve sakinleri olarak görürken, Türkmenler de kendilerinin sonradan gelip yerleşen Türk boyları olduğunu söylemektedir (Tarım, 1938, s.14). Kırşehir'de yaşayan halk, gelenek ve görenek, örf ve adetlerine sahip çıkmaktadır. Yaşam tarzları, ilişkileri, yemek kültürleri ve özel günlerde giyim kuşamları eski Kırşehir'i anlatmaktadır (Özüçetin, 2013, s.12). Tarihsel araştırmalarda, Türkmenlerin, değişen yaşam koşulları, derinleşen kuraklık ve Moğol istilalarının ardından Azerbaycan ve Horasan'dan Anadolu'ya göç etmek zorunda kaldığından bahsedilmektedir (Parlak, 2013, s.59).

Orta Anadolu, köklü tarihi, zengin kültürü, felsefesi ve sanatıyla, farklı inanç ve geleneklere sahip topluluklar için verimli bir yaşam ve üretim alanı olmuştur. Abdallık gibi kök kültüre bağlı güçlü bir sanat kimliği, yeni kavramlar, özgün ifade biçimleri aracılığıyla yaşanan bölgenin kültür ve sanatında etkili olmuş, sözlü, sazlı, türkü ve oyun kültürü merkezi önem kazanmıştır (Parlak, 2013, s.21). Bu bağlamda Kırşehir abdallarının, 1865 yılında Çukurova, Kozan dağları ve Cebelibereket'te devlet idaresini yeniden kurmak üzere oluşturulan 'Fırka-i İslâhiye' uygulamaları neticesinde, Türkmen aşireti ile birlikte Horasan'dan Anadolu'ya göç ederek Yağmur Dede önderliğinde Kırşehir'in Yağmurlu Büyükoba köyüne yerleştikleri, sonraki yıllarda bir kısmının Kırşehir merkezdeki Bağbaşı ilçesine taşındıkları belirlenmiştir (Gürsoy, 2006, s.53; Yılmaz, 2008, s.20). Kırşehir abdallarının meslek seçimlerinde göçebe yaşantılarının etkisi olmuş, yakın ilişki içinde oldukları köylülerin uğraşısı olan tarımla ilgilenmemiş, düğün müzisyenliğini meslek edinmişlerdir (Yılmaz, 2008, s.7). Günümüzde, müzisyenliğin etkisinin azalmakta olduğu gözlemlenmesine karşın, Kırşehir ve Kaman'da Abdal müziği ve Abdallık geleneğini devam ettiren abdallar çalgıcılık mesleğine sahip çıkmaktadır (Gürsoy, 2006, s.71). Toplumsal özlerini koruyarak herkesle dost ve kardeşçe yaşama terbiyesine sahip olan Kırşehir abdalları, var oluşlarını kendi neslinin müzik kültürünü yeni kuşaklara aktararak ve yeni ustalar yetiştirerek sürdürmektedir (Erkan, 2008, s.35; Dağdeviren, 2019, s.860; Keskin, 2014, s.102; Turhan vd., 2000, s.31).

Kırşehir yöresi müzik kültürü ve türleri açısından Türk halk müziğinde oldukça zengin bir yöredir ve bu zenginliği besleyen iki kol vardır. Birinci kolu; kitaba, yazıya ve kültüre dayalı geleneğin bir uzantısı olarak koşmalar, peşrevler, divanlar ve semailerden oluşturmaktadır. İkinci kolu ise kalabalık Türkmen aşiretlerinin yüzyıllar öncesine ait olan söz ve saz kültürlerinin Anadolu'daki ifadesi olan kırık havalar (Türkmaniler), bozlaklar (Aydost bozlağı, Avşar bozlakları vs.) halaylar ve oyun havaları oluşturmaktadır. (Tokel, 2004'den akt. Alp, 2021, s.6)

Türk halk müziğinin yöresel bir türü olan Kırşehir yöresi müziği, sosyo-kültürel kod işlevi gören özelliklerle donanmıştır. Yörenin halk müziği geleneğinin temsilcileri, çoğunluğu müzisyen olan Abdallardır. Sahip oldukları göçebe kültürü ile yörede var olan Alevi-Bektaşî kültürünü sentezleyerek, kırık hava ve uzun hava türkülerini -*özellikle, Bozlak*- kendilerine özgü biçimde seslendirerek Kırşehir yöresi halk müziğine özel bir karakter kazandırmışlardır (Yöre, 2012, ss.563-579). Karasal iklimin hüküm sürdüğü kıraç coğrafyada, uçsuz bucaksız kırım ortasındaki 'kır şehri'nin tarihi ve kültürel anlamda hiç de kurak olmayan aşıklar-ozanlar şehri olarak tanınması ve bilinmesinde etkin rolü olan Muharrem Ertaş, Aşık Seyfullah, Aşık Said, Neşet Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali gibi çok değerli halk ozanları ve saz şairleri vardır (Pelikoğlu, 2013, s.754). Bu isimler arasında, erken yaşta ölümü dolayısıyla daha az tanınan Çekiç Ali'nin TRT-THM repertuarında kayıt altına alınmış, Türk halk müziğine kazandırılmış eserlerinin dikkate değer bir önemi bulunmaktadır.

Bayram Bilge Tokel, Neşet Ertaş Kitabı'nda yer verdiği Çekiç Ali'nin, 41 yıllık yaşamına yön veren ozanlığı hakkında düşüncelerini de içeren hayatını özetle şöyle ifadelendirmiştir; Kırşehir yöresinde usta işi olarak nitelendirilen türküler ve bozlaklarıyla bilinip tanınan, henüz çocukken köy odalarında saz çalmasındaki çabukluk, canlılık ve dinamizm nedeniyle 'çekiç' lakabı ile anılmaya başlanan Ali Ersan, 1932 yılında Kırşehir-Kaman ilçesi Meşe köyünde dünyaya gelmiştir. Yerel düğünlerde saz çalarak ve türküler söyleyerek geçimini sağlayan Abdal aşiretine mensuptur. Kökenleri Kafkasya Türklerinden olan, abdallık geleneğinin Anadolu topraklarında sürdürülmesine aracılık eden, sahip oldukları tarz ve üsluplarıyla tarihi, sosyal ve kültürel bağları güçlendiren önemli ozanlarımızdan biridir. Çekiç lakabını yasal soyadı olarak kullanmaya karar vermesi, İstanbul merkezli bir plak şirketinin kendisine ait bir plağı kopyalayıp izinsiz olarak piyasaya sürmesi nedeniyle. Bu duruma haklı itirazı üzerine "Sen Çekiç Ali değil, Ali Ersan'sın" savunması yapan şirkete cevaben ozan, soyadını 'Çekiç' olarak değiştirmiştir (Tokel, 2021, s. 123-124).

Çekiç Ali, alaylı sanatçılar kuşağındandır; müzisyenlik yeteneği sayesinde, ait olduğu toplumun yaşantısını, duyarlılıklarını, duygu durumlarını sazı ve sözüyle dile getirmiş, tutkuyla sarıldığı uğraşısını sanat düzeyine yükseltebilmiştir. 1980'li yıllara kadar 'yaşayan en büyük Abdal' sıfatını taşıyan Muharrem Ertaş usta, mirasını devraldığı Yusuf usta ve dayısı Bulduk usta geleneğinin en güçlü temsilcisi olması hasebiyle, aşiretin diğer sanatçıları gibi Çekiç Ali'nin sanatında da etkili olmuştur. Dizinin dibinde türküler meşk etmiş Hacı Taşan ve oğul Neşet Ertaş kadar yakın olmasa da eşi Fatma hanımın dayısı olan Muharrem Ertaş ustadan etkilenmiştir. Ancak Çekiç Ali, ustaları taklit etmeyip, aldığı ilhamı kendi iç dünyasında yoğurup kişisel zevkine uyarlamış, özgün üslubunu geliştirmiştir (Tokel, 2021, s. 126).

Çekiç Ali'yi farklı ve kendine has kılan özellikleri; 'lirik, duygulu, yanık ses' ve 'yumuşak gırtlak' yapısıdır. Yöre müzisyenlerinde görülen tipik ses çarpmaları, gırtlak nağmeleri, titretme ve triller, kelime telaffuzu ve vurgularındaki hususilik Çekiç Ali'de en rafine şekliyle hissedilir. Saz çalma tekniği ve üslubundaki orijinallik, bağlamasının telleri üzerinde gezinen parmaklarının ve tezenenin bazen uda, bazen cümbüşe benzer sesleri çıkartabilen dinamizmdir. Çekiç Ali'nin bu tavır ve edası -*bir başka ozan Bayram Aracı*

(1920-1969) ile birlikte- 1960'lı yıllarda seri ve hızlı bağlama çalmanın yaygınlaşıp beğenilmesinde etkili olmuştur (Tokel, 2021, s. 127).

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada abdallık geleneğine dayanan Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Çekiç Ali'nin saz çalma tekniği, türkü söyleme tavrı ve edasıyla belirginleşen kişisel üslubunun yansımalarını içeren türkülerindeki makamsal özelliklerin incelemesi amaçlanmıştır.

Türk müziğine bütüncül yaklaşma ve karşılaştırmalı analiz yapma hedefi doğrultusunda gerçekleştirilen makam analizlerinden elde edilen verilerinin Çekiç Ali'nin eserlerinin Türk müziği makam anlayışına uygun bir yapı arz edip-etmediği hususu ana problem olarak belirlenmiştir. Dolaylı olarak da Türk Müziği çalışmalarında, Türk Halk Müziği ile Türk Sanat Müziğinde kullanılan gelen terminolojide yaşanan kargaşaya alt problem olarak cevap aranmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Türk Halk Müziğinde, yöreden-yöreğe farklılıklar gösteren türkülerin oldukça zengin bir kültürel ve müzikal alt yapı ihtiva ettiği gözlemlenir. Müzikolojik açıdan bu durum; çeşitli yörelerdeki kültürel ve müzikal bağlamı gözetmeyi, gelişen dinamiklere bağlı değişimleri bilinçle kavramayı ve yapısal farklılıkların ayırıcısına varmayı gerektirir. Bu bağlamda, Kırşehir yöresi Türk Halk müziği ve abdallık geleneğinin temsilcilerinden olan Çekiç Ali'nin TRT-THM repertuarında kayıt altına alınmış türkülerindeki makamsal özelliklerin tespiti ve analizi önem arz etmektedir. Türk müziği literatüründe bu ve benzeri çalışmaların daha kapsamlı araştırmalara dönüşme olasılığının görünürlüğü ve teşviki yönünden de önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

Bu çalışma, "Nitel Araştırma" yönteminin kullanıldığı, belgesel tarama modeli olarak da bilinen doküman analizine dayalı betimsel bir çalışmadır. Belgesel tarama modeli; geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeye dayalı araştırma yaklaşımlarıdır (Karasar, 2015, s.77). Doküman İncelemesi ise, var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplama, belli bir amaca dönük olarak, kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar (Karasar, 2009, s.183). Burada, TRT Türk Halk Müziği arşivinde hali hazırda derlenip kayıt altına alınmış olan ve Çekiç Ali'ye ait olduğu bilinen, kırık hava kategorisindeki yedi adet türkünün makamsal özelliklerinin tespiti için söz konu eserlerin sözlü kısımlarını müzik cümle ve motiflerine ayırarak inceleme ve makamsal niteliklerini belirleme yaklaşımında bulunulmuştur. Bunun için çalışmada öncelikle, Kırşehir ili genelinde tarihi, coğrafi, sosyal, kültürel araştırma yapılmış, Kırşehir yöresi Türk halk müziğinin tipik özelliği olan abdallık geleneği kültürel bir olgu olarak ele alınmış, Çekiç Ali'nin özgün üslubunu yansıttığı varsayılan

türkülerinin belge niteliği değerlendirmeye alınmıştır. TRT Türk Halk Müziği arşivindeki 1398, 1295, 4390, 4003, 645, 3008, 1931 repertuar nolu eserler, hem ezgisel yapıları özelinde karar sesi, güçlüsü, seyri, dizisi, donanımı, yedeni, genişlemesi, asma karar perdeleri, müzik cümleleri vb. makamsal özellikleri hem de sözlü bölümlerindeki cümle ve motifleri ayrı ayrı makamsal analize tabi tutulmuştur.

Eser analizlerinde, Türk Halk müziği ve Türk Sanat müziğinin aynı kökten geldiği, Türk müziğine bütüncül yaklaşılması gerektiği düşüncesiyle hareket edilmiştir. Türkülerin Türk sanat müziğinde yakınlık gösterdiği makam dizisine benzerlikleri gözetilmiş, iki türün aralarındaki yakınlık/benzerlik kıstası duyumsal uyum olmuştur. Yüzyılı aşkın süredir Türk müziği icrası, eğitimi ve öğretiminde terminolojik sorun olduğu izahatları göze alındığında bu çalışma, pratik bir önerme olarak, türkülerin de tıpkı makam müziğindeki gibi makam ismiyle bilinip tanınmasının sağlayacağı kolaylıklara işaret etmiştir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

Bu bölümde Abdal Çekiç Ali'den derlenmiş eserlerin makamsal analizine yer verilmiştir. Bu analizlerin nasıl yapıldığı aşağıda belirtilmiştir.

3.1. Çekiç Ali'nin TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Kayıt Altına Alınan Türkülerinin Makamsal Analizi

Bu bölümde, TRT-THM repertuarına Kırşehir yöresi olarak kayıtlı olup kaynak kişisi Çekiç Ali olarak kayıt altına alınan 7 (yedi) tane türkü, makamsal analize tabi tutulmuştur. Türküler alfabetik sırayla incelenmiş, öncelikle her bir türkü makamsal özellikleri bakımından (karar sesi, değiştirici işaretler, dizi, güçlü, seyir, genişleme vb.) değerlendirilmiştir. Bir sonraki aşamada ise, türkü, cümle ve motiflerine ayrılmış, belirlenen müzik cümleleri Türk müziği makamlarına benzerlik ve yakınlık gösteren makam dizisi ve makamsal özellikleri açısından analiz edilmeye çalışılmıştır.

Türk sanat müziği eserlerinde sözlü nakarat bölümlerinin genellikle ara nağme olarak, Türk Halk müziği eserlerinde ise ara saz olarak çalındığı hususu gözetilerek, tekrar durumunda olan ezgiler değerlendirmeye alınmamıştır. Analizden elde edilen veriler ve değerlendirmeler, cümle ve motiflerin notalarının altında yer almıştır.

3.1.1. "Acem Kızı" İsmi Türkünün (Repertuar No: 1398) Makamsal Özellikleri ve Analizi

Karar sesi: La (Dügah)

Güçlüsü: Fa (Acem)

Seyri: İnici-çıkıcı

Türkünün Dizisi: Türkü notası içinde mi bemol ses değıştirici kullanılmıştır.



Donanım: Si bemol perdesi bulunmaktadır.

Yeden: Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi: Türküde genişleme vardır. Türkü on ses içerisinde olup La (dügâh) karar perdesinden, ince do (tiz çargâh) perdesine kadar genişlemiştir.

Müzik Cümlelerinin Analizi: Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup A+B şeklinde iki ana cümleden ibarettir. Ara saz/ Ara nağme türkünün nakarat bölümünün sözsüz tekrarı niteliğindedir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A Cümlesi



A cümlesi iki motiften oluşmuştur. İlk motifte; inici-çıkıcı seyir karakteri ile esere başlanmış ve acem perdesinde çargâhlı yarım karar gösterilerek güçlü perdesi vurgulanmıştır. İkinci motifte ise; muhayyer perdesinde başlayan seyir çargâh perdesine kadar ezgiyi aşamalı olarak düşürmüş, kürdi makamının özelliği olarak mi bemol (Nim hisar) perdesi kullanılarak çargahta buselikli asma kalış gösterilmiştir.

B Cümlesi



B cümlesi iki motiften oluşmuştur. İlk motifinde; güçlü perdesiyle seyre başlanmış 2. derece güçlü re (Neva) perdesine ezgi yönlendirilmiş, acemkürdi makamının önemli perdesi olan çargâh perdesinde çargâhlı asma kalış vurgulanmıştır. İkinci motifte ise; tekrar mi bemol (Nim hisar) perdesi vurgulanıp çargâh perdesinde buselikle asma kalış gösterilerek dügâh perdesinde kürdi dörtlüsü ile eserde tam karar yapılmıştır.

A+B şeklinde iki ana cümleden ve dört motiften oluşan "Acem Kızı" isimli bu türküden elde edilen veriler ve yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda Türk müziği makam anlayışına göre "Acemkürdi" makam özellikleri ve makam dizisi içerisinde olduğu görülmüştür.

3.1.2. "Çorabın Enine Bak" İsimli Türkünün (Repertuar No: 1295) Makamsal Özellikleri ve Analizi

Karar sesi: La (Dügâh)

Güçlüsü: Re (Neva)

Seyri: inici-çıkıcı

Türkünün dizisi: Türkü notası içinde Fa perdesi hem diyez hem de natürel olarak değişken kullanılmıştır.



Donanım: Si bemol 4 kullanılmıştır.

Yeden: Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi: Türküde genişleme yoktur. Türkü yedi ses içerisinde seyretmiş ve la (dügâh) perdesi ile dizinin yedinci derecesi olan sol (gerdaniye) perdesi arasındadır.

Müzik Cümlelerinin Analizi: Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup A+B şeklinde iki ana cümleden ibarettir. Ara saz/ Ara nağme türkünün nakarat bölümünün sözsüz tekrarı niteliğindedir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A Cümlesi



Bu cümle üç motiften oluşmuştur. İlk motifinde; inici-çıkıcı seyir karakteri ile başlayan ezgi, makamın güçlü perdesi olan re (neva) perdesini gösterip motifin devamında bir bağlayıcı ezgi kullanıp ikinci motife ezgiyi taşıyarak güçlü perdesi tekrar edilerek vurgulanmıştır. İkinci motifte, ezginin devamında, hüseyini perdesinde uşşaklı asma kalış yapılarak çargâh perdesinde çargâh üçlüsü gösterilmiştir. Üçüncü motifte ise; çargâh perdesinde çargâhlı, kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar kullanılıp (2. dönüşteki sözün ezgisinde ise; hüseyinde uşşaklı asma kalış) dügâh perdesinde kürdi dörtlüsüyle karar perdesi vurgulanmıştır.

B Cümlesi

Bu cümledeki her iki porte birbirinin tekrarı niteliğinde olup tek motifle işlenmiştir. Ezgi inici-çıkıcı seyir karakteri ile devam ettirilmiş, kürdi perdesinde çeşniz asma kalış gösterilerek kürdi dörtlüsü ile düğâh perdesinde tam karar yapılmıştır.

A+B şeklinde iki ana cümleden ve dört motiften oluşan "Çorabın Enine Bak" isimli türküden elde edilen veriler ve yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda Türk müziği makam anlayışına göre "Kürdi" makam özellikleri ve makam dizisi içerisinde olduğu söylenebilmektedir.

3.1.3. "Çubuğuna Lüleyim" İsimli Türkünün (Repertuvar No: 4390) Makamsal Özellikleri ve Analizi

Karar sesi: La (Düğâh)

Güçlüsü: Mi (Hüseyni)

Seyri: İnici-çıkıcı

Türkünün Dizisi: Türkü notası içinde Fa diyez perdesi kullanılmıştır.



Donanım: Si bemol 2 perdesi kullanılmıştır.

Yeden: Yeden olarak sol (rast) perdesi ara saz bölümünde kullanılmıştır.

Genişlemesi: Yeden sesini de dikkate aldığımızda Türküde genişleme olduğu görülmektedir. Türkü dokuz ses içerisinde seyretmiş ve sol (rast) perdesi ile, ince la (muhayyer) perdesi arasındadır.

Müzik Cümlelerinin Analizi: Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup A+B+A şeklinde iki ana cümleden ve A cümlesinin tekrarı durumundaki üçüncü bir cümleden oluşmaktadır. Ara saz/ ara nağme türkünün nakarat bölümünün sözsüz tekrarı niteliğindedir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A Cümlesi



A cümlesi üç motiften oluşmuştur. İlk motifte; ezgiye tiz duraktan başlanarak inici çıkıcı seyir karakteriyle güçlü perdesi civarında ezgi işlenmeye başlanmıştır. İkinci motifte; hüseyini makamının güçlü perdesi olan mi (Hüseyini) perdesinde yarım karar gösterilmiş ve hüseyini makamının önemli perdesi olan do (Çargah) perdesinde çargâhlı asma kalış ile vurgulanmıştır. Üçüncü motifte ise; çargahta çargâhlı asma kalış, segâh perdesinde de segâh üçlüsüyle asma kalış yapılarak hüseyini beşlisiyle karara gelinmiştir.

B Cümlesi



B cümlesi tek bir motiften ibarettir. Hüseyini makamının önemli perdelerinde çargâh perdesi civarında seyre devam edilmiş, çargâhta çargâhlı asma kalış, segâh perdesinde de segâhlı asma kalış yapılarak düğah perdesinde uşaklı asma kalış gerçekleştirilmiştir

A cümlesinin tekrarı



Bu cümle A cümlesinin ikinci motifiyle büyük oranda benzerlik göstermektedir. A cümlesinde bu bölüm için yapılan makamsal analiz bu cümle içinde geçerlidir.

B Cümlesi



B cümlesinde, inici-çıkıcı olarak ezgiye başlanmış karcıgar makamının özelliği olan hüseyini makamına geçki yapılarak karcıgar makamı ile iç içe kullanılmıştır. Dügah perdesinde karcıgarlı tam karar yapılmıştır. Cümlelerin son iki ölçüsünde, nevâda hicazlı yarım karar yapılarak ana cümleye ek bir melodi eklenmiştir.

A+B şeklinde iki ana cümleden oluşan “Çubuk Uzun Bağlama” isimli türkü elde edilen veriler ve yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda Türk müziği makam anlayışına göre “Karcıgar” makam özellikleri ve makam dizisi içerisinde olduğu belirlenmiştir.

3.1.5. “İrafa Koydum Narı” İsimli Türkünün (Repertuar No: 645) Makamsal Özellikleri ve Analizi

Karar sesi: Si (segâh)

Güçlüsü: Re (nevâ)

Seyri: İnici-çıkıcı

Türkünün Dizisi: Türkü notası içerisinde fa perdesi hem natürel hem diyez olarak değişken kullanılmıştır.



Donanım: Fa diyez yazılmıştır.

Yeden: Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi: Türküde genişleme yoktur, türkü yedi ses içerisindedir. Si (Segâh) karar perdesi ile dizinin yedinci derecesi olan la (Muhayyer) perdesi arasındadır.

Müzik Cümlelerinin Analizi: Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup A+B şeklinde iki ana cümleden ibarettir. Ara saz/ Ara nağme türkünün nakarat bölümünün sözsüz tekrarı niteliğindedir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A Cümlesi

Bu cümle üç motiften ibarettir. İlk motifinde; serbest okunan bölümde, makamın çıkıcı olan seyir karakterinin aksine inici-çıkıcı olarak seyre başlanmış, hüseyini perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci motifte; fa acem perdesi vurgulanarak eksik segâh beşlisi gösterilip hüseyinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır. Teorik olarak kürdi dörtlüsü görünüyorsa da eserin duyumu açısından çeşnisiz asma kalış olarak ifade edilmesi mümkün görülmüştür. Üçüncü motifte ise; eksik segâh beşlisi ve tam segâh beşlisi ortak olarak kullanılmış, tam segâh beşlisi ile karar gösterilmiştir.

B Cümlesi

B cümlesinde her iki motif birbiriyle benzer olup, çıkıcı seyir karakteriyle işlenmiştir. Segâhın güçlüsü olan Re neva perdesi gösterilmiş, segâh perdesinde segâh beşlisiyle tam karar yapılmıştır.

Eserin seslendirilmesi durumunda segâh makamı duyumu ve özellikleri tam olarak görülmemekle birlikte, türkünün hem seyre başlaması hem de ezginin işlenişi açısından la (Dügâh) perdesine taşınması durumunda eserde kürdi makamı özelliklerini ve duyumunun tespiti daha olasıdır.

A+B şeklinde iki ana cümleden oluşan "İrafa Koydum Narı" isimli türkü elde edilen veriler ve yapılan makamsal analiz bulguları, ayrıca eserin notasının yazıldığı karar sesi itibarıyla Türk müziği makam anlayışına göre "Segâh" makam özellikleri ve makam dizisi içerisinde olduğu görülmektedir.

3.1.6. "Kekillerin Neşte Neşte" İsimli Türkünün (Repertuar No: 3008) Makamsal Özellikleri ve Analizi

Karar sesi: La (Dügah)

Güçlüsü: Re (Nevâ)

Seyri: İnici-çıkıcı

Türkünün Dizisi: Türkü notası üzerinde kalın fa perdesi diyez, ince fa perdesi hem diyez hem natürel olarak değişken kullanılmıştır.



Donanım: Si bemol 2 perdesi kullanılmıştır.

Yeden: Yeden olarak sol (rast) perdesi kullanılmıştır.

Genişlemesi: Türküde genişleme vardır, türkü on ses içerisindedir. Türkü fa (Irak) perdesi ile la (Muhayyer) perdesi arasındadır.

Müzik Cümlelerinin Analizi: Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup A+B şeklinde iki ana cümleden ibarettir. Ara saz/ Ara nağme türkünün nakarat bölümünün sözsüz tekrarı niteliğindedir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A Cümlesi



A cümlesi iki motiften oluşmuştur. İlk motifte; uşşak makamının seyir karakterinin aksine inici olarak seyre başlanmış hüseyinde kürdili asma kalış, nevâda buselikli asma kalış göstermiştir. İkinci motifte; çargâhta çargâhlı ve segâhta segâhlı asma kalışlar yapıp düğâh perdesinde uşşak dörtlüsüyle karar gösterilmiştir.

B cümlesi

B cümlesi üç motiften oluşmuştur. İlk motifte; uşşak makamının güçlü perdesi olan re neva perdesi vurgulanıp nevada buselikli yarım karar yapılmıştır. İkinci motifte; segâhta segâhlı asma kalış yapılmıştır. Üçüncü motifte ise dügah perdesinde uşşak dörtlü ile tam karar yapılmıştır.

A+B şeklinde iki ana cümleden ve beş motiften oluşan “Kekillerin Neşte Neşte” isimli türkünden elde edilen veriler ve yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda Türk müziği makam anlayışına göre “Uşşak” makam özellikleri ve makam dizisi içerisinde olduğu görülmektedir.

3.1.7. “Topak Daşın Kenarı” İsimli Türkünün (Repertuvar No: 1931) Makamsal Özellikleri ve Analizi

Karar sesi: La (Dügâh)

Güçlüsü: Mi (Hüseyni)

Seyri: İnici-çıkıcı

Türkünün Dizisi: Türkünün notası üzerinde fa diyez ses değiştirici işareti kullanılmıştır.



Donanım: Si bemol 2 perdesi kullanılmıştır.

Yeden: Yeden kullanılmamıştır.

Genişlemesi: Türküde genişleme yoktur, türkü yedi ses içerisindedir. Türkü la (dügâh) perdesi ile dizinin yedinci derecesi olan sol (gerdaniye) perdesi arasındadır.

Müzik Cümlelerinin Analizi: Türkü tek bölümlü bir şarkı formu özelliğinde olup Tek bir ana cümleden ibarettir. Ara saz/ Ara nağme türkünün nakarat bölümünün sözsüz tekrarı niteliğindedir. Türkünün makamsal analizi sözlü bölümün başladığı cümleden itibaren yapılmıştır.

A Cümlesi



Bu cümle birbirinin tekrarı olan tek bir ana müzik cümlesinden ve iki motiften oluşmuştur. İlk motifte; ezgiye hüseyni makamının özelliği olan küçük üçlü aralığı (sol-mi) ile başlanmış, hüseynde uşşaklı yarım karar, çargâhta çargâhlı asma karar gösterilmiştir. İkinci motifte ise, hüseyni beşli içerisinde ezgi devam etmiş düğâh perdesinde hüseyni beşlisiyle tam karar yapılmıştır.

Birbirinin tekrarı şeklinde tek bir ana cümleden ve iki motiften oluşan “Topak Daşın Kenarı” isimli türküden elde edilen veriler ve yapılan makamsal analiz bulguları sonucunda Türk müziği makam anlayışına göre “Hüseyni” makam özellikleri ve makam dizisi içerisinde olduğu görülmektedir.

4. SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Türk Halk müziği alanında, Kırşehir yöresinin temel karakteristiğinin Abdal-ozan geleneği olduğu bilinmektedir. 1980’li yıllardan günümüze yöre kültürünün bilinip, tanınması ve yaşatılmasında adları sıklıkla kullanılan Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş ustalara nispeten daha az bilinen diğer ozanlardan Çekiç Ali’nin dikkate değer konumu ve eserlerinin görünür niteliği bu çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Çekiç Ali’nin Kırşehir yöresi Abdallık geleneğindeki konumu, aşık tarzı, yaratma üslubu, seslendirme tavrı yönünden belge niteliğinde olan TRT-THM repertuarında kayıtlı eserleri gelecek nesillere ulaşmaktadır.

Çekiç Ali’nin eserlerinin nitel bir araştırma için bilgi nesnesi olmasını sağlayan şey, farklı perspektiflere özgü yorumlara ve tartışmaya açık oluşudur. TRT-THM repertuarında Çekiç Ali’den derlenen yedi türkünün makam analizinin yapılması suretiyle, ozanın bilinmeyen ya da az bilinen kayıtlı eserlerine dikkat çekilmekte, aynı zamanda, Kırşehir ve yöresi Abdallık geleneğinin yaşayan temsilcilerinden yeni derlemelerin, belgelendirme çalışmalarının yapılmasının öneminin kavranmasına aracılık edilmektedir.

Çekiç Ali’nin alaylı olması hasebiyle, sistemli müzik bilgisinin olmadığı ve Türk müziği bestekarı gibi değerlendirilemeyeceği savı, Çekiç Ali adına derlenmiş türkülerin makamsal analizlerinin yapılmasının önünde engel teşkil etmemektedir. Zira özel yeteneğe sahip oldukları, ustaca enstrüman çalabildikleri, sözlerinin anlam ifade ettiği kabul görmüş diğer halk ozanlarının gibi Çekiç Ali’nin eserlerinin de birer beste olarak değerlendirilme potansiyeli bulunmaktadır. Bu potansiyelin açığa çıkartılması, eserlerin orijinalliğini, yöresel özelliklerini ve ozanın kimliğini vurgulamak ve Türk müziğinin makamsal bir müzik olduğunu kanıtlayan göstergeler sunmak anlamına gelmektedir.

Bu çalışmada, ana problem olarak kararlaştırılan “Çekiç Ali'nin eserlerinin makamsal bir yapı arz edip-etmediği” hususuna cevap aranmış, yanı sıra, Türk Halk Müziği ile Türk Sanat Müziğinde kullanılagelen terminolojideki çelişkili duruma *-ortak olmayan ortaklıklar olarak tarif edilebilir-* ithafen belirlenen problem için türkülerin makamsal analizine yönelik (taslaktan öte) bir model önerilmiştir.

TRT-THM repertuarında, Kırşehir yöresine ait olup, kaynak kişisi Abdal Çekiç Ali olarak kaydedilmiş pek çok bozlak türü uzun hava eserin varlığına rağmen, yedi adet kırık hava formunda türkü olması, çalışmanın sınırları dahilinde, yapılacak analizlerde tercih edilebilir bir nesnellik olarak benimsenmiştir. TRT-THM repertuarında 645, 1295, 1398, 1931, 3008, 4003, 4390 numaralı türküler üzerinde çalışılmıştır. Eserlerindeki müzik cümle ve motiflerin Türk müziği makamlarına (karar sesi, dizisi, güçlüsü, asma karar perdeleri, kulakta bıraktığı makamsal duyum hissi vb.) benzerlikleri irdelenmekle birlikte, üslubu, tavrı, çalıp söyleme tekniği, temposu ve söz unsurlarına değin değerlendirmeler yapılmamıştır. Özellikle, ilgili türkünün melodik yapısında ne gibi makamsal duyum ve çeşitlilikler olduğuna odaklanılmıştır. Eserlerin cümle ve motif payları, melodik ve saz unsuruna göre ve başvuru uzman görüşüne dayanarak belirlenmiştir. Eserlerde, planlı bir besteleme anlayışı olmadığı için cümle, cümlecik ve motif payları, esere göre farklılık göstermiştir. Cümle ve motiflerinin farklı olmasının eserlerin genel makamsal özelliğini değiştirmeyeceği, bütünsel olarak ve duyumsal olarak kulakta bıraktığı hisse göre karar verilebileceği bir analiz modeli belirginleşmiştir. Burada ayrıca belirtmek gerekir ki, cümle, cümlecik, motif gibi analiz yöntemlerinin türkü analizlerinde tercih edilmeyip, daha çok batı müziği analizlerinde kullanılan yöntemle yakın bir bütünsellik içermektedir. Bu türden türkü analizlerini çağrıştırmaya benzer çalışmaların yapıldığı, bazı hatalı sonuçlar alındığı biliniyor olmakla birlikte, bu çalışmada daha önce yapılmayan cümle/ motif analizi yapılmış, daha detaylı ve bilimsel bir çalışma ortaya koyulmuştur. Söz konusu türkülerin ‘Acemkürdi’, ‘Kürdi’, ‘Karcıgar’ ve ‘Segâh’ makamlarında birer türkü olduğu ve ayrıca üç türkünün makamının ise Hüseyini olduğu sonucuna varılmıştır.

Bu saptamalar, Türk Halk müziği eserlerinin, dizisel adlandırılmasında Türk müziğinde kullanılan makam çeşitliliğiyle benzeş ve karşılıklı oluş ilişkisi kurulabildiği; saz unsuru ile birlikte inisi-çıkıcı karakterde seyir gösterdikleri; cümle ve motiflerin birbirlerinin tekrarı niteliğinde eserler *-ki bu THM eserleri açısından olağandır-* olduğu; vb. hususlarda ilerleme fırsatı sunmuştur.

Sonuç itibarıyla öneri niteliği kazanan söz konusu hususlar şunlardır;

1.Halk türkülerinin dizi isimlendirilmelerinde geçmişte ayak tabirinin kullanmasının kültürel ve eğitsel anlamda birtakım sorunlara sebep olduğu aşıkardır.

2. Türk müzik eğitiminin tüm aşamalarında ortak bir dil kullanımının desteklenmesi adına, burada uygulandığı gibi, Türk müziği türlerinin ve eserlerinin, Türk müziği makam anlayışı çatısı altında birleştirilerek ortak bir terminolojiye sahip nazari bilgilerin derlenmesi ve ilgili konuda literatüre katkı sağlama çalışmalarının varlığı elzemdir.

3. Gelecek nesillerin Türk müziğine yönelmesi, öğrenmesi adına, Türk müziği terminolojisinin Türk Halk müziği ve Türk Sanat müziği ortaklığında aşamalı olarak yapılandırılabilmesi dilsel göstergelere (türkülerin makamsal analizlerinin yapılmasına) ihtiyacı süreklilik arz etmektedir.

4. Türk Halk müziği eserlerinin makam müziğine benzerlik ve yakınlık gösteren makam isimleriyle ifade edilmesi uygulamasında ısrarcı olunmalı, yeni derlenen Türk halk müziği eserleri notaya alınırken de tıpkı Türk sanat müziği eserlerinin notalarında olduğu gibi makam ismi belirtilmelidir.

5. Türk halk müziği eserleri notaya alınırken makam nazariyatını bilen kişilerce, ilgili makamın asıl karar perdesine göre notaya alınmasını gerektirmektedir. Türküyü söyleyen kişinin kendi sesine ve sazına uygun perdeye göre seslendirilmiş eserin notalama yapılması halinde eserin yanlış bir makamda ifade edilmesine sebep olunacağı bilinmelidir. THM repertuarında yanlış notalama yapılmış birçok eserin varlığı, uygun yöntemin eseri dinlenmek suretiyle kulakta beliren makam hissine göre notaya alınması gerektiğini göstermektedir.

6. Bu çalışmada, Çekiç Ali'nin türkülerinin makam analizlerinden elde edilen bulgular göstermiştir ki, türkülerin notasyonunda var olanlar ile icracısının söyleminin birbiri ile uyum ilişkisi içinde olup- olmadığı belirlenebilmektedir. Örneğin, "İrafa Koydum Narı" isimli türkü seslendirildiğinde hissedilen segâh makamı duyumu ve özelliği görülmediği, yanı sıra türkünün hem seyre başlama hem de ezgisinin işlenişi açısından La (dügâh) perdesine taşınması durumunda Kürdi makamı özelliklerinin ve duyumunun hâkim olduğu anlaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Alp, D. (2021). *TRT THM repertuarındaki Kırşehir yöresi seçilmiş bozlaklarının ayak, dizi, makam çerçevesinde incelenmesi* (Tez. No. 696595). [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Altınok, B. Y. (2003). *Öyküleriyle Kırşehir türküleri, destanları, ağıtları*. Oba yayınevi.
- Aslıyüce, E. (2009). *Türk dilinin başşehri Kırşehir*. Yesevi yayıncılık.
- Dağdeviren, A. (2019). Abdallar, müzik ve turizm. *Uluslararası Sosyal araştırmalar dergisi*. 12(67), 859-878. <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.2019.3774>
- Erkan, S. (2008). *Kırşehir yöresi halk müziği geleneğinde Abdallar* (Tez No. 234735) [Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi.
- Gürsoy, Ş. (2006). *Türkiye abdalları Kırşehir örneğinde sosyo-kültürel yapı çözümlemesi*. Platin yayınları.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel.
- Keskin, A. (2014). Geleneksel Abdal müziğinin temeli ve Neşet Ertaş. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(34), 99-112.

https://www.researchgate.net/publication/349637213_Geleneksel_Abdal_Muziginin_Temsili_ve_Neset_Ertas_Representation_of_Traditional_Abdal_Music_and_Neset_Ertas

- Kırşehir valiliği. (t.y.). Tarihçe. 31.01.2024 tarihinde <http://kirsehir.gov.tr/tarihce> adresinden alınmıştır.
- Özüçetin, Y. (2013). *Kırşehir siyasi tarihi ve Kırşehir bibliyografisi*. Gökçe ofset matbaacılık.
- Parlak, E. (2013). *Garip bülbül Neşet Ertaş* (Cilt I-II). Demos Yayınları.
- Pelikoğlu, M.C. (2013). *TRT Türk halk müziği repertuarında bulunan Neşet Ertaş Türkülerinde makamsal özellikler* (Cilt II.). Uluslararası Bozkırın Tezenesi Neşet Ertaş Sempozyumu. Ahi Evran Üniversitesi Yayınları. 751-758.
- Tarım, C.H. (1938). *Kırşehir tarihi üzerine araştırmalar*. Kırşehir vilayet matbaası.
- Tarım, C.H. (1948). *Tarihte Kırşehir-gülşehri ve Babailer-Ahiler-Bektaşiler*. Yeniçağ matbaası.
- Tokel, B. B. (2021). *Neşet Ertaş kitabı* (2. Baskı). Kapı Yayınları.
- TRT THM Nota Arşivi. (2023).
- Turhan, S., Kara, M., Tan, N., & Gündüz, A. (2000). *Kırşehir halk müziği*. Kırşehir valiliği yayını.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin yayıncılık.
- Yılmaz, A. (2008). *Kırşehir örneklemeyle Anadolu Abdalları*(Cilt 6). Kırşehir Belediyesi Kültür-Tarih Yayınları serisi.
- Yöre, S. (2012). Kırşehir yöresi halk müziği kültürünün kodları ve temsiliyeti. *Uluslararası İnsan Bilimleri dergisi*. 1(9), 563-584. <https://tls.tc/Cspsyb>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Kırşehir is a province situated in the Central Anatolia Region, at the bottom and slopes of the Kılıçözü valley in the Central Kızılırmak section. The province has an ancient history dating back to the Hittite period in 3000-2000 BC. Until 1071, which is considered the official Turkification date of Anatolia, various groups such as Kashkars, Phrygians, Persians, Greeks, and Byzantines lived in the Kırşehir region. The importance of Kırşehir and its surroundings on an international level stems from the Silk Road trade route, as it was a stopping point. Due to its deep-rooted history, rich culture, philosophy, and art, the region has become a productive area for different communities with diverse beliefs and traditions. Presently, the inhabitants of Kırşehir are predominantly villagers who consider themselves the oldest owners of the land, along with the Turkmens who settled later. Historical research explains that Turkmens had to migrate from Azerbaijan and Khorasan to Anatolia due to changing living conditions, deepening drought, and Mongolian invasions. The Turkmens, who live in the Kırşehir region, maintain their customs and traditions and give central importance to their lifestyle, relationships, food cultures, clothing on special occasions, and oral, instrumental, folk song and dance culture. They are also known as Kırşehir Abdals, who preserve their social essence and maintain the upbringing of living in friendship and brotherhood with everyone.

Due to their nomadic lifestyle, the Kırşehir Abdals had different career choices than the farmers they were in close relations with. They were not interested in agriculture and instead made wedding musicianship their profession. Kırşehir is a region that is known for its rich cultural heritage of Turkish folk music, which is evident from the diverse genres of music. There are two branches of music that contribute to the richness of the region's musical culture. The first branch is an extension of the tradition based on books, writing, and culture, and it consists of poems (koşma), pesrevs, divans, and semais. The second branch consists of folk songs, halays, and traditional folk-dance music which are the expressions of centuries-old verbal and instrumental cultures of the crowded Turkmen tribes in Anatolia.

Çekiç Ali (1932-1973) was a bard belonging to the Abdal tribe, and part of the regimented generation of artists who made significant contributions to Turkish folk music in the Kırşehir region. He was known for his skillful folk songs and expressed the life, sensitivities, and emotional states of the society he was born and raised in the most natural way with his instrument and words. Despite not playing or reading music, which he adopted as a lifestyle, he spontaneously elevated his passionate pursuit to the level of art. Çekiç Ali did not imitate his master Muharrem Ertaş, who was known as 'the greatest living Abdal' until the 1980s. Instead, he developed his unique style by kneading the inspiration he received in his own inner world. The most distinctive features that make Çekiç Ali different and unique are his 'lyrical, emotional, attractive voice' and 'soft larynx' structure. The originality in baglama playing technique and style is the dynamism in which the fingers and plectrum playing on the strings of the baglama can sometimes produce sounds similar to lute, sometimes resembling cümbüş. This study focuses on his life and work.

2. Method

The purpose of the study was to evaluate the documentary quality of the kırık hava folk songs that were recorded in the TRT-THM repertoire. The focus was on the unique style of Çekiç Ali, who represented the Abdallık tradition of Turkish folk music in the Kırşehir region. The researcher analysed the maqam of seven pieces attributed to Çekiç Ali. They examined the works in terms of their melodic structure, dominian, roaming, scale, equipment, seven sound decision sound, expansion, and musical phrases. Additionally, they conducted a separate maqam analysis of the verbal sections' sentences and motifs in the folk songs. The researcher considered the harmony of the folk songs with the maqam series that they are close to in Turkish classical music. Finally, the intro melody sections that functioned as the chorus of the folk songs were not taken into consideration in the analysis.

3. Findings, Discussion and Results

The Kırşehir region in Turkey is renowned for its rich musical culture and genres, with the tradition of Abdals and Abdallık serving as one of the major contributors to this richness. Among the notable masters in this tradition is Abdal Çekiç Ali, who has played a significant role in the development of folk songs. In a recent study, the modal features of his works were examined, and the musical sentences were

analyzed, with a particular focus on the folk songs recorded in the TRT-THM repertoire. The study revealed that his works are predominantly in the maqams of 'Acemkürdi', 'Kürdi', 'Karcıgar', 'Segâh', 'Hüseyni', and 'Uşşak'. Interestingly, Çekiç Ali's works closely mirror the variety of maqam used in Turkish music, with ascending and descending characters being frequently employed in his folk songs. The study also found that the musical sentences and motifs in the folk songs are largely similar to each other, often consisting of repetitions of each other, which is a characteristic of the genre.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %100

Çıkar Çatışması Beyanı

Bu araştırma tek yazarlı olduğu için çıkar çatışması bulunmamaktadır.

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE</p> <p style="text-align: center;">ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atıf/Citation

Gümüş, E. O., & Nasyrambekova, E. (2024). Kırgız epik destanı Semetey'den ilhamla yazılan "Ayçürök" operası. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 294-315.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1423155>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 20.01.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 22.06.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1423155
---	--	---

Ezgi Oya GÜMÜŞ

YÖK 100/2000 Öncelikli Alan "Somut Olmayan Kültürel Miras" Doktora Bursiyeri, Haccettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı,
ezgioya@gmail.com



Elvira NASYRAMBEKOVA

Öğr. Gör. , Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü,
elviranasirambekova@gmail.com



**KIRGIZ EPİK DESTANI SEMETAY'DEN İLHAMLA YAZILAN
"AYÇÜRÖK" OPERASI**

ÖZ

Araştırmada 1939 yılında Kırgızca olarak yazılan, bestelenen ve sahnelenen Kırgızların kültürel özelliklerini taşıyan "Ayçürök" operası ele alınmıştır. Ayçürök operası Kırgızların Sovyetler Birliği egemenliğinde olduğu dönemde yazılmıştır. Kırgızların Sovyetler Birliği'nden ayrılarak bağımsız bir devlet olmasından sonra da sahnelenmeye devam etmiştir. 85 yıldır sahnelenmekte olan "Ayçürök" Operası konusunu Manas Destanı Üçlemesinin Semetey bölümünden almaktadır. Bu özelliği ile "Ayçürök" kültürel kökenini Türk Dünyası epik destan geleneğinden alan operalar arasında yer almaktadır. "Ayçürök" Semetey destanının olağanüstü özelliklere sahip en temel, eksen karakteridir. Bu özellikleri de epik destan Semetey'in anlatım özelliklerine sahip olmasındandır. Araştırma kapsamında detaylıca literatür ve arşiv taraması yapılarak operanın librettosu ve nota kitabına ulaşılmıştır. Operanın 1939 yılında Kırgızca olarak yazılan librettosu ve 1958 yılınca Kırgızca ve Rusça olarak yazılan nota kitabı incelenmiştir. Bu inceleme sonrasında eserin konusu, perde sayısı, eserde yer alan müzik aletleri, arylar vd. müzikler, danslar belirlenmiştir. Çalışmamız kapsamında ayrıca operanın tarihçesi ele alınmıştır. Yaptığımız araştırma kapsamında eserin dört perde altı sahne olarak yazıldığı, eserin librettosunun Kırgızca, nota kitabının Kırgızca ve Rusça olduğu belirlenmiştir. Çalışmamızda operanın konusu, sahnelerin içerikleri, eserde yer alan

karakterler, karakterlerin ses grupları da tespit edilmiştir. Çalışmamızda Ayçürök operasında Kırgızlara ait geleneksel halk dansları, "Kiyiz", "Mendillerle Dans", "Caş Kerbez", "Çobanların Dansı" "Rüya" "Kızlar" vd. geleneksel Kırgız müzik aletlerinin (Komuz, ağız komuz) kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca sahne tasarımında ve kostümlerinde Kırgızlara ait maddi kültür unsurlarının kullanılarak sahne tasarımının yapıldığı belirlenmiştir. Sanatçıların kıyafetlerinde de Kırgızlara ait kadın ve erkek kıyafetlerinin, başlıklarını, "Ak kalpak", "Eleçek", "Kaftan", "Tebetey" kullanıldığını tespit edilmiştir. Sonuç olarak; "Ayçürök" operasında Kırgızlara ait kültürel unsurlar açıkça eserde yer almaktadır. Bu sayede Kırgızların sonraki kuşaklara kültürel unsurlarını aktarmak için opera sanatını kullanmaya başladığı, bunun ilk örneğinin de Ayçürök Operası olduğu sonucuna ulaşılabilir. Araştırmadaki temel amaç, ele alınan tüm konu başlıkları sayesinde 2024 yılında hâlâ sahnelenmekte olan Türk Dünyası ortak kültürel mirası olan "Ayçürök" operasının evrensel ve ulusal boyutta önemini vurgulamak, akademik müzik dünyasına tanıtmaktır.

Anahtar Kelimeler: Ayçürök Operası, Semetey Destanı, Kırgız Operası, Kültürel Unsurlar, Folklor

"AYCHUROK" OPERA WRITTEN INSPIRED BY THE KYRGYZ EPIC SAGA SEMETHEY

ABSTRACT

In the research, the opera "Ayçürök", which was written, composed and staged in Kyrgyz in 1939, bearing the cultural characteristics of the Kyrgyz people, was discussed. Ayçürök" was written while the Kyrgyz people were living under the rule of the Soviet Union. "Ayçürök" continued to be staged after the Kyrgyz people left the union and became an independent state. Kyrgyzstan became a seceding state from the Soviet Union. Ayçürök opera has been staged for 85 years. The Opera Ayçürök takes its subject from the "Semetey" section of the Kyrgyz Manas Epic Trilogy. "Ayçürök" derives its cultural origin from the epic saga tradition of the Turkish World. "Ayçürök" is the most basic, pivotal character of the epic Semetey saga and has extraordinary features. The scope of the research, literature, and archive search was determined. The opera's libretto was written in Kyrgyz in 1939, and the musical score was written in Kyrgyz and Russian in 1958. Within the scope of the research, it was determined that the work was written as four acts and six scenes, the libretto of the work was in Kyrgyz, and the musical score was in Kyrgyz and Russian. In the study, the subject of the opera, the contents of the scenes, the characters in the work, and the voice groups of the characters were also determined. In our study, traditional folk dances of the Kyrgyz people in the Ayçürök opera, "Kiyiz", "Dance with Handkerchiefs", "Caş Kerbez", "Dance of the Shepherds", "Dream", "Girls" etc. It has been determined that traditional Kyrgyz musical instruments (Komuz, mouth komuz) were used. In addition, it was determined that the stage design was made by using Kyrgyz material culture elements in the stage design and costumes. It has been determined that Kyrgyz women's and men's clothes, headdresses, "Ak Kalpak", "Eleçek", "Kaftan", "Tebetey" were used in the clothes of the artists. In conclusion; In the opera "Ayçürök", Kyrgyz cultural elements are clearly included in the work. The primary purpose of the research is to emphasize the universal and national importance of the opera "Ayçürök", a shared cultural heritage of the Turkish World, which is still being staged in 2024, thanks to all the topics discussed, and to introduce it to the academic music world.

Keywords: Aichurok Opera, Epic Semetey, Kyrgyz Opera, Cultural Elements, Folklore

1. GİRİŞ

Kırgızlar yetmiş iki yıl boyunca Sovyetler Birliği'nin egemenliği altında kalmış, 1990 yılında bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Kırgızların opera sanatı ile tanışması Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği döneminde olmuştur. Ayçürök operası Kırgız Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti¹ döneminde yazılmış, 12 Nisan 1939'da da sahnelenmiştir. "Opera halk tarafından büyük beğeni toplamış, Kırgızların Altın Fonu'na² dahil edilmiştir" (Karıpkulov, 1995, s. 68). Ayçürök operasının bestelenmesi ve sahnelenmesi hem Kırgızistan'da opera sanatının oluşması hem halkın opera sanatına olan ilgisinin yaratılması, hem de Manas Destanı'nın kültürel unsurların bağlamı dışında opera sanatı aracılığıyla aktarılması açısından önemlidir. "Ayçürök operası halk müziğini gerçek senfonik mükemmelliğe ulaştırmak için kullanılan, çok sesli korolar yaratan, beyitlerin şarkılara, ayalara ve diğer opera formlarına dönüştüren, Kırgız kültürünün gelişim tarihinde büyük öneme sahip bir dönüm noktası eser olmuştur" (Karıpkulov, 1995, s. 68). Yazarlar Ayçürök'ü ortaya çıkarırken aynı zamanda da "Kırgız halk müziğinin tüm melodik zenginliğini Rus opera müziği kültürü düzeyine çıkartarak aktarmaya halk ezgilerinin milli sadeliğini koruyarak Kırgız dinleyicisine yakın ve ulaşılabilir kalmasını sağlamaya çalışmışlardır" (Baygaziev; 2002, s. 284). Sovyetler Birliği döneminin ilk yıllarında sanat eserlerine karşı sansür ve siyasal yaptırımlar uygulanmıştır. Bu dönemde kurulan ve sanatın siyasallaşmasında, proleterleşmesinde en önemli rol oynayan kurumlardan birisi de "Rossyskaya assotsiatsia proletarskikh pisatelei RAPP" Rus Proleter Yazarlar Birliği'dir.³ Rapp bir süre aktif olarak hizmet vermiş ve kapatılmıştır. Benzer şekilde Prolet Kult'un öncülü RAPP de folklor karşı durmuştur. RAPP oluşumu Folklor karşıtı tavrın ilk resmi temsilcisidir. "Folklorun ideolojik arka planının olduğu eleştirisini, folklorun kültürel olarak bir sanat değeri olmadığını geçmişten gelen zararlı süreci devam ettirdiğini ve bunlardan işaret taşıdığını dile getirmiştir" (Temur, 2011, s. 16-17). Aynı kurum üyeleri Prolet Kult⁴ derneğini kurmuşlardır.

¹ "Kırgız ülkesi 1918 yılından itibaren Kırgız Bolşevik Partisinin tekeli altında yaşamıştır. Tüm ekonomik, sosyal ve kültürel konular Sovyetler Birliğinin Moskova'daki Merkez Komitesinin kararları uyarınca gerçekleşmiştir" (İdil, 2012, s. 65). Kırgızistan 72 yıl sonra bağımsızlığını elde etmiştir. "1990 Mart ayında SSCB Halk Temsilciler Meclisinin 3. toplantısı kararı uyarınca SSCB'de Başkanlık yönetimi kabul edilmiş ve böylece yönetim Cumhurbaşkanına geçmiştir" (İdil, 2012, s.71).

² Kırgızstandın Altın Fonu: Kırgızistan'ın Altın Fonu: Bir proje olarak ortaya çıkmıştır. Altın Fon içerisine alınan eserler bir kitap halinde toplanmıştır.

³ RAPP, "Rusya Proleter Yazarlar Derneği 1928'de Birinci Tüm Birlik Proleter Yazarlar Kongresi'nde kuruldu. RAPP'ın liderliği şunları içeriyordu: L.L. Averbakh, A.N. Afinogenov. V.V. Ermilov, V.M. Kirshon, Y. N. Libedinsky, A.P. Selivanovsky, V.P. Stavsky ve diğerleri 1932'de RAPP feshedilmiştir" (Stenogramma, 2024). "RAPP sanatsal yaratıcılık, kültürel devrimin genel gelişimi konularında proleter katılımın ilkelerini savunan, militan ve aynı zamanda kitlesel bir örgüttür" (Stenogramma, 2024).

⁴ Proletkult: (Proleter kültür ve eğitim örgütlerinden kısaltılmıştır), 1917'den 1932'ye kadar var olan Halk Eğitim Komiserliği'ne bağlı proleter amatör performansların kitlesel kültürel, eğitimsel ve edebi ve sanatsal örgütüdür. (Stenogramma, 2024). "Proletarya Kültürü" adındaki Bolşevik derneğinin kısaltmasıdır. Demek Çarlık rejimini

⁵Bu oluşumun yandaşları "folklorun bütün yönleriyle yok edilmesi gerektiğini dile getirmiş, çocuklar için zararlı olduğuna inandıkları halk hikayelerini ortadan kaldırmaya çalışmışlardır" (Temur, 2011, s. 16-17). Ayçürök Operası içerisinde folklor ürünlerini barındırmaktadır. Bu ürünler yerel danslar, müzikler, geleneksel müzik aletleridir. Aynı zamanda Ayçürök operası folklorun sözlü halk edebiyatı ürünü olan epik Kırgız Destanı'ndan almaktadır. Bu ürünler Sovyet içinde kurulan RAPP ve Prolet Kült'ün karşı olduğu halk yaratımlarıdır. İçerisinde yoğun bir şekilde folklor ürünleri barındıran Ayçürök Operası Rapp ve Prolet Kült kurumlarının kapanmasından çok kısa bir süre sonra yazılmış bir eserdir. Ancak yine de Ayçürök'ün sanat otoriteleri, Sovyet halkı ve rejim tarafından kabul görmesi için bir sınavdan geçmesi gerekmektedir. Bu anlamda Ayçürök Operasının dönüm noktası sanat ve devlet otoritelerinin karşısına çıktığı ve adete bir sınav verdiği süreç "Kırgız İskusstvosunun Dekadası⁶ / Kırgız Sanatının On Yılı⁷" kutlamaları olmuştur. Sovyetler Birliği rejiminin başkenti Moskova'da yapılan "Kırgız Dekadası" etkinliklerde "Ayçürök" ilk kez çok köklü opera geçmişi olan Rus seyircisinin karşısına çıkmıştır. Sanat otoritelerinin görüşleri ve halkın tepkisi Ayçürök Operası'nın ilerlemesine, gelişmesine katkı sağlamıştır. Moskova'da tam not alan Ayçürök Rapp ve Prolet Kült gibi kurumların anti folklor yaklaşımlarına rağmen folklor ürünlerinin sanat eserlerinde kullanımının zararlarının olduğu düşüncesini kıran ve bu tarz eserlerin yaratılabileceğini gösteren ilk örneklerden yalnızca bir tanesidir. Ayçürök'ü seyreden sanat otoriteleri Moskova'da Rusça yayınlanan Soveytskaya Iskusstvo / "Sovyet Sanatı" Gazetesinin 27 Mayıs 1939 sayısında Ayçürök hakkındaki görüşlerini belirtmişlerdir. Gazetede dikkat çeken bir nokta da Rusça Kiril harflerle yayınlanan gazetenin manşetinde Kırgızca ve Latin harflerle "Kırgız İskusstvosunun Dekadasına Katışuuçularga Calınduu Salam / Kırgız Sanatının Dekadasının Katılanlarına Sıcacık Selam" yazısının yer almasıdır. Ayçürök hakkında sanat otoritelerinin görüşleri ise Rusça olarak, Kiril harflerle basılmıştır. Rus Kompozitör D. Rabinoviç 1 numaralı görselde yer alan "Sovyet Sanatı" adlı gazetede yazısında; "Ayçürök Operasının sanatsal zaferi tebrik ediyorum. Bugün Ayçürök'ün doğum günüdür" şeklinde görüşlerini belirtmiştir. D. Rabinoviç (1939)'a göre eserin müzikleri etkileyicidir. "İlk sahnenin ikinci bölümdeki Kaliyman'ın Şarkısı, beşinci sahnede yer alan savaşın başlangıcını anlatan müzikler insanı derinden etkilemektedir. Son bölümde yer alan davulların endişe verici ritimleri, kavga hissini mükemmel bir şekilde aktarmaktadır".

deviren 1917 Şubat devriminden sonra kurulan demokratik hükümetler devrinde kurulmuştur...Derneğin amacı emekçi sınıf için yepyeni bir "proletarya kültürü" yaratarak, güzel sanatlar dallarında edebiyatta, tiyatrodada, müzikte, resimde...devrim yapmaktır (Temur, 2011, s. 16-17).

⁵ Bu örgütün fikirleri Sovyet Sanatının temelini oluşturmaktadır. Bu fikirler dernekte toplanarak ideolojisini kökleşmesini sağladı. "Proleter yazarların kitlesel örgütlenmesinin öncülleri 1922'de ortaya çıkan yaratıcı derneklerdir. "Rabochaya vesna", "Molodaya gvardiya", "Oktyabr". "Çalışma Baharı", "Genç Muhafız", "Ekim" (Stenogramma, 2024).

⁶ Kırgız İskusstvosunun Dekadası: 26 Mayıs 1939'da Kırgız sanatının ilk on yılı etkinlikleri olarak Moskova'da gerçekleşmiştir. Tiyatro ve müzik grupları sanatsal yaratıcılığının temsilcileri katılmıştır. (Süper.kg, 2024).

Görsel 1

“Sovetskaya İskusstvo / Sovyet Sanatı” Gazetesi, Sayı 47, No: 627. Yıl: 1939.



D. Rabinoviç halk ezgilerine ve senfonik yapıya dair görüşlerini, “Son sahnede yer alan halk ezgileri çarpıcıdır. Operada mükemmel ses veren senfonik koro dorukları bulunmaktadır. Bestecilerin resitatifleri çok başarılıdır” (Rabinoviç, 1939) şeklinde belirtmiştir. D. Rabinoviç yazısında resitatiflerin başarısından da bahsetmiştir. Ayçürök aynı zamanda feodal toplumda var olmaya çalışan kadınların da temsilcisidir. Kahramanlıklar, karakterlerin soyguncu vd. tüm özellikleri eserde müzikal olarak yansıtılmaktadır. “Ayçürök’ün imajı, yumuşak bir lirik halk şarkısıyla da karakterizedir. Trompetin keskin sesi ve kuru anlatım, feodal soyguncu Çinkoco'nun imajını tanımlamaktadır” (Baygaziev, 2002, s. 285).

Rus Kompozitör D. Rabinoviç (1939)’a göre

Bu kadar gelişmiş bir biçimde resitatfeler ilk kez ulusal bir operada karşımıza çıkmaktadır. Ayçürök, Kalıyman, Semetey, Çinkoco için oluşturulan müzikal özelliklerin çeşitliliği çok dikkat çekicidir. Ayçürök Operası Kırgızlar tarafından “Kırgızdın Tunguç⁸ Uluttuk⁹ Operası “Ayçürök”, “Kırgızların İlk Milli Kırgız Operası” olarak adlandırılmaktadır. Ayçürök Operası’na ilham olan Manas Üçlemesinin 1000. Yaş Gününe armağan olarak yazılan Manas Ansiklopedisi’nde şu bilgi yer almaktadır. “V. A. Vlasov, V. G. Fere ile birlikte Kırgızistan’ın ilk milli operası "Ayçürök" ve "Manas" operasının müziklerini yazmıştır. (Karıpkulov, 1995, s. 628)

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı 1938- 1939 yılında Kırgızistan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti döneminde librettosu C. Turusbekov, C. Bekenbayev, K. Malikov tarafından ortaklaşa yazılan, müzikleri V.L. Vlasov, A. Maldıbaev, V.L. Fere tarafından yapılan ve ilk kez sahnelenen Kırgızlara ait ilk milli opera olma unvanına

⁸ Tunguç: ilk, birinci (Çankaya, 2014, s. 546).

⁹ Uluttuk: ulusal, milli (Çankaya, 2014, s. 567).

sahip 85 yaşındaki "Ayçürök" operasını ele almaktır. Araştırma kapsamında ele alınacak konular şu şekildedir,

- 1- Ayçürök Operası'nın önemi, libretto yazarları ve bestecilerinin belirlenmesi,
- 2- Ayçürök Operası'na ilham veren Semetey Destanı ile Ayçürök 'ün bağlantısı,
- 3- Ayçürök Operası'nın konu, karakter ve perde sayısının belirlenmesi,
- 4- Ayçürök Operası'nda yer alan geleneksel müzik aletleri,
- 5- Ayçürök Operası'nda yer alan yerel müzikler,
- 6- Ayçürök Operası'nda yer alan danslar,
- 7- Ayçürök Operasında yer alan karakterler ve ses türleri,
- 8- Ayçürök Operası'nda yer alan kültürel unsurlar.

1.2. Araştırmanın Önemi

Ayçürök Operası Kırgızların Rusya'nın Sovyetler Birliğinin egemenliği altındayken Kırgızca olarak yazılmıştır. Kırgızistan'ın Sovyetler Birliğinden ayrılarak bağımsız bir cumhuriyet olmasından sonra da Ayçürök operası sahnelenmeye devam etmiştir. Araştırmayı özgün ve değerli kılan nokta Ayçürök Operası Sovyetler Birliğinin ortak dili Rusça olmasına rağmen Kırgızca yazılmıştır. Konusunu ise sözlü edebiyat dönemi eserleri olan ve aynı zamanda Türk Dünyası ortak kültür ürünü olan Manas Üçlemesinin "Semetey" bölümünden almasıdır. Araştırmanın önemi ise Kırgızlar tarafından folklorik özellikler taşıyan profesyonel boyutta yazılmış olan Ayçürök Operasının Türk Dünyasının kültürel açıdan ortak mirasının bir parçası olmasıdır. Disiplinler arası çalışmalar açısından bakıldığında folklor; halkbilimi kapsamında yer alan sözlü halk edebiyatı ürünlerin (masallar, türküler, hikayeler, destanlar vd.), gösteri sanatları ürünleri, halk tiyatrosu, halk dansları da aynı zamanda sahne sanatlarının dallarını özellikle opera, bale ve tiyatroyu besleyen, eserlerin ulusal olduğu kadar evrensel boyutta üretilmesi aşamasındaki en önemli kaynaklardan birisidir. Semetey Destanından yazılan Ayçürök Operası hem sahne sanatları hem de Türk ve Türk Dünyası halkbilim ve sahne sanatları çalışmaları açısından içerisinde Kırgızlara ait folklor ürünlerini içermesi açısından önemlidir. Ayçürök operasında, librettosunda, sahne tasarımında, sanatçıların sahnede giydiği geleneksel Kırgız kadın erkek kıyafetlerinde açığa çıkan kültürel unsurlarla da Kırgız kültürünün aktarılmasına, korunmasına ve tanıtılmasına olanak sağlamaktadır.

2. YÖNTEM

Araştırma kapsamında sırasıyla nitel araştırma yöntemleri kullanılarak yazılı, basılı ve görüntülü materyallerden yararlanılarak detaylıca literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması sonucunda elde edilen verilerin değerlendirilmesi yapılarak, örneklerle zenginleştirilerek araştırma kapsamında sunulmuştur. Araştırma kapsamında Ayçürök Operasının Kırgızca yazılmış olan librettosu ve Rusça-Kırgızca nota kitapçığı incelenerek eserin konusu, eserde yer alan karakterler, perde, sahne sayısı, arylar, operada yer alan halk dansları, müzik aletleri, Kırgızlara ait maddi kültür unsurları tespit

edilmiştir. Araştırma kapsamında elde ettiğimiz ve araştırma kapsamında kullanılan Kırgızca ve Rusça literatürün çevirisi tarafımızca yapılmıştır.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Ayçürök Operası'nın Önemi, Libretto Yazarları ve Bestecileri

Ayçürök Operasının librettosu, Sovyet döneminde Cusup Turusbekov, Coomart Bökönbayev ve Kubanıçbek Malikov tarafından 1938-1939 yılları arasında ortaklaşa olarak Kırgızca yazılmıştır. Operanın bestesi ise Vladimir Vlasov, Abdilas Maldıbaev ve Vladimir Fere tarafından yapılmıştır. Libretto yazarları Turusbekov, Bökönbayev, Malikov ve besteci Maldıbaev Kırgız, diğer besteciler, Vlasov ve Fere ise Rus'tur. Eser Kırgız ve Rus sanatçıların ortak eseridir. Ayçürök Operası arkaik kökenlere sahip (epik destan), iki devletli (Rus, Kırgız), iki farklı dini yapıda (ateist, Müslüman) ve Rus Sovyet Birliği yönetiminde yaşamış olan Kırgızların tarafından sahneye taşımaktadır. Operanın librettosu ilk kez 1939 yılında Kırgızistan'ın başkenti Bişkek'te Kırgızca ve Latin harfli olarak basılmıştır. Sonraki yıllarda libretto Kiril harfli olarak basılmıştır. Ayçürök operasının nota kitabı ayrı bir kitap olarak Rusça ve Kırgızca olarak basılmıştır. Ay-Çürök Operası'nın nota kitabı 1958 yılında Moskova'da Sovyetler Birliği'nin resmi dili olan Rusça ve Kırgız Sovyet'inin dili olan Kırgızca olarak çift dilli olarak basılmıştır.

Görsel 2

Ay-Çürök Operasının Nota Kitabından Örnek



Görsel 2'de yer alan notların altındaki ilk dize Kırgızca hemen altındaki dize ise Rusçadır. Operanın librettosu ise yalnızca Kırgızca olarak yazılmış ve basılmıştır. Nota kitabından örnek olarak alınan iki numaralı görselde iki dize görülmektedir. İlk satırda Kırgızca, hemen altında ise Rusça yazmaktadır. Ayrıca "Ayçürök'ün librettosu piyanoya uyarlanmış notalarla birlikte basılmıştır" (Karıpkulov, 1995, s. 64). Ayçürök'ün librettosunun kitap kapağında "Kırgız Elinin Ataktuu Comogu. Manas'tan alınıp cazılğan altı süröttögü librettosu" / "Kırgız halkının şöhretli destanı. Manas'tan alınarak yazılmış altı sahneli

librettosu" yazmaktadır. Kitap 1939 yılında başkent Frunze'de (Bişkek) basılmıştır. Eserde dikkat çeken bir nokta da eserin Rusça ve Kırgızca yazılmış adlarıdır. Kırgızca olarak yazılmış librettodaki eserin adı "Ayçürök" tür. 1958 yılında V. Vinnikova tarafından yazılan Rusça nota kitabında ise Ay-Çürek / Lunnaya Krasavitsa'dır (Vinnikova, 1958, s. 1). Rusça yazılan "Ay-Çürek / Lunnaya Krasavitsa" adının anlamı "Ay-Çürek / Ay Güzeliği" "Ay gibi Güzel" dir. Ayçürök'ün güzelliği ay ile ilişkilendirilmektedir. Ay-Çürek ise Ayçürök'ün Rusça yazımıdır. "Ay" Kırgızca "ay" anlamındadır. "Çürök" ise, dilberin vasfı (Yudahin, 2011, s. 289) olarak sözlükte geçmektedir. Ay kelimesi ay anlamında iken kadının vasıflarını tanımlayan "çürök" kelimesi ise aynı zamanda "yaban ördeği, Anas querguedula" (Yudahin, 2011, s. 289) anlamındadır. "Ayçürök" ve "Ay-Çürek" adları hem operanın anlamını hem de destandan bir karakterin olağanüstü özelliklerini bizlere belirtmektedir. Ayçürök ay gibi güzel, bir kuğu, yaban ördeği gibi dans eden, mitolojik anlatımlarda belirtildiği gibi kuğuya insan dışı bir varlığa dönüşen ay gibi güzel bir kadındır. Eserde de bu özellikleri net bir şekilde açığa çıkmaktadır. Bu açıdan eserin Rusça ve Kırgızca olarak yazılmış adlarının anlamları önemlidir.

3.2. Ayçürök Operası'na İlham Veren Semetey Destanı ile Ayçürök 'ün Bağlantısı

Ayçürök Operası'na adını veren "Ayçürök" Kırgızların epik destanı olan ve "Epik Üçleme: Manas, Semetey, Seytek" adıyla Bakü'de 2013 yılında Unesco tarafından "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi" kapsamında tescillenen¹⁰ üçlemenin Semetey bölümünün en temel kahramanlarından birinin adıdır. Ayçürök olağanüstü özelliklere sahip, yabani kuşa dönüşebilen, ayın yüzeyi kadar pürüzsüz yüzüyle çok güzel bir kadındır. Yazarlar librettoda Manas Destanı'nın 2. Bölümü olan Semetey'in dilini ve üslubunu korumaya çalışmışlardır. "Bir bütün olarak şiirsel bir ölçek, bir dizi epitet¹¹, benzetme ve imge kullanmışlardır. Destanın orijinal dizeleri librettoda, bazen de edebi formda eserde yer almıştır" (Lvov, 1953, s. 93). Ayçürök Operası'nın "seyirciler üzerindeki benzeri görülmemiş etkisi, Ayçürök'ün opera sanatı aracılığıyla ilk kez ulusal sahneye taşınmasından ya da Manas Destanı'na gönderme yapmasının yanı sıra eserin özgün içeriği, ideolojik kapsamının genişliğini, görsellerin çekiciliğini sağlamış olmasındandır" (Baygaziev, 2002, s. 284). Destan anlatıcısı Manasçılar, Ayçürök'ün kökenini bir peri ve hayaletle ilişkilendirmektedirler. Manasçı Sayakbay Karalaev'in anlattığı Semetey destanında "Ayçürök'ü Afgan Hanı Akun'un tarlada bulup büyüttüğü söylenmektedir" (Karıpkulov, 1995, s. 64). Ayçürök destan karakteridir. Destanda insan formundan çıkın yabani bir kuşa, kuğuya dönüşmektedir. Operada bu değişimi göstermek için Ayçürök kuğu postu kuşanır, kuş olarak dolaştığını sembolize eden dansını icra eder. Ayçürök Semetey destanında yer alan arkaik, mistik özelliklere sahip bir kahramandır. "Ayçürök sadece halk destanının meşhur hikâyesinin basit bir dramatize edilmiş hali değildir. Yazarlar folklor malzemelerini yaratıcı bir yaklaşımla yeniden canlandırmışlardır" (Baygaziev, 2002, s. 284). Ayçürök aynı zamanda da bir halk kahramanıdır. "Ayçürök" vatan sever, cesur bir

¹⁰ Bknz: Kyrgyz Epic Trilogy: Manas, Semetey, Seytek <https://ich.unesco.org/en/RL/kyrgyz-epic-trilogy-manas-semetey-seytek-00876>.

¹¹ Epitet, bir ismi veya folklor araştırmalarında kahramanın ismini bir sıfatla veya isimle bir sıfat cümlesi ile tamamlayan söz ve cümlelere verilen ad" (Başgöz, 1998, s. 35).

kahramandır. “Yazarlar, yurtsever eğilimini güçlendiren ve onu dönemin eğitim görevleriyle uyumlu bir şekilde yorumlayan “Manas” üçlemesinin Semetey bölümünün doruk noktalarından birini eserin librettosunun temeli olarak seçmişlerdir” (Baygaziev, 2002, s. 284). Yazarlar ve besteciler Ayçürök Operasında Kırgız kültürüne dair kültürel unsurları etkili bir şekilde kullanmışlardır. “Operanın müziğini Kırgız müzik folkloruna dayanarak inşa eden besteciler, orkestra sesinin tazeliği ve zenginliği, armonisinin netliği ile öne çıkan eksiksiz bir eser yaratmışlardır” (Lvov, 1953, s. 93). İlk Milli operanın oluşturulması için Ayçürök’ün seçilmesindeki nedenlerden birisi de Ayçürök’ün Semetey Destanındaki karakter özellikleridir. “Kırgız tiyatrosu sanatçıları sahneye “Manas” destanının ikinci bölümü “Semetey”i koymuştur. Çünkü “Semetey’ de Ayçürök adlı kızın vatanseverliği, cesur olması ve vatanın bağımsız olması için mücadele etmesi anlatılmaktadır” (Lvov, 1953, s. 93). Dolayısıyla Ayçürök karakter olarak çok yönlüdür. Hem insanüstü hem de gerçek bir insanın özelliklerine sahiptir. Tiyatro tarihçisi N. Lvov, “Kırgız Tiyatrosu” adlı kitabında Manasçıların ilahi ve melodileri halk destanının dizelerini okuyarak kullandığını belirtmektedir. “Anlatıcılık sanatının ürünleri epik destanlar Manasçıları ve hikâye anlatıcıları tarafından sözlü kültür ortamında tiyatral şekilde anlatılmaktadır” (Gümüş & Çobanoğlu, 2024, s. 39). Sözlü anlatım ürünleri aynı zamanda müzikal bir yapıya da sahiptir. Bu nedenle epik destanlardan yaratılan eserlerde de benzer bir şekilde müzikal ve tiyatral bir anlatım söz konusudur. Bu anlatım karakterlere de yansımaktadır. Destandan yaratılan eserlerde de lirik ve epik anlatıma uygun ürünler kullanılmakta ya da üretilmektedir. Ayçürök operasında da Kırgız halkına ait lirik halk şarkıları kullanılmıştır. N. Lvov’a göre “Ayçürök operasında Ayçürök’ün nazik görüntüsü lirik bir halk şarkısı ile karakterize edilerek, feodal soyguncu Çinkoco’nun görüntüsü ise keskin trompet sinyalleri ve kuru anlatımlarla açığa çıkartılmıştır” (Lvov, 1953, s. 93). Yazarlar librettoda Manas Destanı’nın dilini korumuşlardır. “Aynı şiirsel ölçüyü, aynı lakapları, karşılaştırmaları ve imgeler çemberini kullandılar. Pek çok yerde destanın orijinal şiirleri librettoya, bazen de edebi biçimde dahil edilmiştir” (Lvov, 1953, s. 93). Eserin notaları da geleneksel Kırgız ezgilerinden oluşturulmuştur. “V. Fere, A. Maldybaev ile yakın yaratıcı iş birliği içinde, tüm melodik materyali kısmen kendisi besteleyerek, kısmen de gerçek halk ezgilerinden seçerek sağlamışlardır” (Lvov, 1953, s. 93). Ayrıca yazarlar destandan parçalara da yer vermişlerdir. “Ayçürök operasında müzikleri kesintisiz biçimde vermişlerdir. Opera devam ettikçe kahramanlık özelliklerini gösteren Manas şiirleri de okunmuşlardır” (Lvov, 1953, s. 95). Ayçürök hem konu hem karakter hem de anlatım özellikleri açısından destan ile doğrudan bağlantılıdır. Bu özellikleri eseri batılı tarzda bir eser yaparken aynı zamanda ulusal, folklor özellikleri taşıyan bir opera yapmaktadır.

3.3. Ayçürök Operası’nın Konusu, Karakterleri ve Perdelerinin incelenmesi

Ayçürök operası konu olarak Semetey’in Ayçürök ile evlenmesini anlatmaktadır. Dört perde, altı sahne olarak yazılan Opera, Toltoy ile birlikte Çinkoco’nun Akun Han’ın Sarayını kuşatmasıyla başlamaktadır. Opera’nın olay örgüsü şu şekildedir; Akun Han’ını kızı Ayçürök’ü Toltoy’a eş olarak vermesi için tehdit eder. Ayçürök kendisini nasıl kurtarabileceğini düşünürken, sahnede lirik şiirler okunur. Saray panik içindeyken Çinkoco gelir. Akun Han düşmanı durdurmak için yuvarlak bir kalkan şeklinde askerlerini

dizer. Tam o sırada etrafı düşman sarar. Ancak Akun Han ile Ayçürök'ün olduğu yere askerler giremez. Çinkoco'nun önderliğinde savaş başlar. Çinkoca Akun Han'a Ayçürök'ü Toltoy'a vermesini söyler. Ayçürök olanları korkuyla izler. Akun Han'a söylenenleri kabul eder. Toltoy'un eşi olmaya hazır olduğunu, düğünlerinin ise 40 güne sonra yapılmasını istediğini söyler. Çinkoco Ayçürök'ün telifini kabul eder. Ayçürök'ün amacı Semetey'i bulup, vatanını koruması için getirmektir. Akun Han düğün hazırlıklarının yapılması için emir verir. Askerler saraydan çekilir. Ayçürök planını arkadaşlarına anlatır. Kuğu olarak tüm dünyayı dolaşıp, Semetey'i bulacak ve vatanını kurtaracaktır. Ayçürök kuğu hareketlerine benzeyen dansını yapar. Ayçürök Semetey'i arar ancak kötü kalpli Çaçıkey engel olduğu için bir türlü bulamaz. Ayçürök Semetey'i kendine çekebilme için en sevdiği Akdoğanı çalar. Semetey Akun Han'ının sarayına Ayçürök'ü esir almaya gider. Bakay Manas'ın oğlu Semetey'e eş olacağını bildirir. Semetey buna şaşırır. Semetey Ayçürök'ü, halkını kurtarmak için yola çıkar. Semetey beyaz at üzerinde gelir. Semetey Ayçürök'ün karşısına çıkınca ona kaba davranır, ok atma, dövüş yarışmasına davet eder. Ayçürök, Semetey'e babası Manas'ın söylediklerini unuttuğunu söyler. Yarışmayı kazanır. Halkın adına Aksakal (bilge) Bakay, Ayçürök'ün tarafında olduğunu bildirir. Semetey yaptıklarının yanlış olduğunu anlar. Akun Han'a dönür olmayı kabul eder. Ayçürök ile Semetey korkak Toltoy ile Çinkoco'nun sahneye gelmesiyle çekilirler. Toltoy da sahneye at ile çıkar. Semetey'in geldiğini diğer at izlerinden anlar. Semetey'in Akun Han'ı kurtarmaya geldiğini fark edince korkuya kapılır. Ayçürök'ten vazgeçer. Çinkoco ise bu durumdan utanır. Semetey ile tek başına savaşmaya karar verir. Külçoro sahneye gelir. Kalkanıyla Toltoy'a vurarak onu savaşa davet eder. Semetey ve Çinkoco'nun at üzerinde savaşır. Savaş sonu gelmiştir. Sahnede Ayçürök'ün Kız uzatuu / Gelin uğurlama töreni yer düzenlenir. Eser bu şekilde son bulur. Bir numaralı tabloda eserin librettosunda yer alan sahnelere, müziklere, danslara dair açıklamalar ve sahnelerde yer alan karakterlere dair bilgiler yer almaktadır.

Tablo 1

Ayçürök Operasının Librettosunun İçeriği (Sahne, Karakter, Müzik, Dans, Sahne Planı)

Birinci Perde	İkinci Perde	Üçüncü Perde	Dördüncü Perde
Akun Han'ın Sarayı 1. Sahne	Talas Şehri 2. Sahne	Ürgönç'ün¹² Boyu 4. Sahne	Ayçürök- Semetey Buluşması 5. Sahne
Han'ın Sarayı Toltoy ve Çinkoco'nun komşuları tarafından kuşatılmıştır. Saray tehlikededir. Dans eden tüm kızlar ve trompetçiler şok olmuş bir şekilde başlarını yere eğerler. Ayçürök ve Akun Han üzgün ve kızgın görünmektedir. Kılıç	Sahne arka karlı dağlar görülmektedir. Semetey'in sarayının yanında evler, büyük bir çınar ağacı ve dallarındaki altın süsler görülmektedir. İpek giyimli kızlar, gelinler, kılıç kuşanmış erkekler Külçoro ve Kançoro liderliğinde erkekler dans edip şarkı	Sabah güneşinin doğuşu Huş ağaçlarına, kavaklara ve diğer ağaçlara güzellik katmaktadır. Ağaçların arasında hayaller kurmakta olan Ayçürök ve	İşık sönüp ışık tekrar açıldığında Toltoy ve Çinkoco savaş alanındaki bir tepede üzgün bir şekilde görülmektedir. Akun Han'ın Sarayı 6. Sahne

¹² Ürgönç: Özbekistan'da bir şehir. Sahne şehrin içinden geçen nehrin kenarında geçmektedir.

Ezgi Oya GÜMÜŞ, Elvira NASYRAMBEKOVA

kuşanmış Acubay, Tümönbay girer. Ardından Kalıyman şarkı söyler.	söyleyip, güreşip atış talimi yapmaktadır. Semetey'in Sarayı 3. Sahne İkinci sahnedeki görünümün aynısıdır.	Kırgız çadırları görülmemektedir.	Akun Han'ın sarayında şafak vaktidir. Düğün sahnesidir.
---	--	--------------------------------------	---

Karakterler	Karakterler	Karakterler	Karakterler
<i>Acıbay</i> (Tenor), <i>Akun Han</i> (Tenor), <i>Ayçürök</i> (Soprano), <i>Çinkoco</i> (Bas), <i>Kalıyman</i> (Soprano), <i>Kızlar</i> . <i>Tümönbay</i> (Bariton),	<i>Ayçürök</i> (Soprano), <i>Bakay</i> (Bas), <i>Çaçıkey</i> (Mezo Soprano), <i>Kaңçoro</i> (Bariton), <i>Kız Gelinler</i> , <i>Külçoro</i> (Tenor). <i>Semetey</i> (Bariton),	<i>Ayçürök</i> (Soprano), <i>Bakay</i> (Bas), <i>Gelin Kızlar</i> , <i>Kara Kız</i> (Soprano), <i>Kızlar</i> , <i>Sarı Kız</i> (Soprano) <i>Toltoy</i> ,	<i>Acıbay</i> (Tenor), <i>Akun Han</i> (Tenor), <i>Ayçürök</i> (Soprano), <i>Bakay</i> (Bas), <i>Çinkoco</i> (Bas), <i>Kalıyman</i> (Kalıyman), <i>Kaңçoro</i> (Bariton), <i>Kızlar</i> , <i>Konuklar</i> , <i>Külçoro</i> (Tenor), <i>Semetey</i> (Bariton), <i>Toltoy</i> (Tenor), <i>Gelin</i> ,

Müzikler	Müzikler	Müzikler	Müzikler
Koro, Komuz şarkıları, Resitatif, Ayçürök'ün Aryası, Kalıyman'ın Şarkısı	Koro, Genel Şarkılar	Koro şarkıları, Semetey'in Aryası	Koro, Semetey ve Ayçürök'ün düeti, Külçoro'nun şarkısı

Danslar	Danslar	Danslar	Danslar
	1. Halka dansı (Horovod) 2. Atlıların dansı 3. Kızların dansı 4. Kadınların dansı 5. Erkeklerin dansı (Piliyaska) 6. Genel danslar	1. Kızların dansı	2. Kızların dansı 3. Kadınların dansı 4. Avcıların dansı 5. Piliyaska 6. Ohotnikov dansları

Sahne Planı	Sahne Planı	Sahne Planı	Sahne Planı
1. Koro Şarkıları 2. Acıbay ve Tümönbay Sahnesi 3. Resitatif ve Ayçürök'ün Aryası	1. Giriş 2. Halka Dansı 3. Çaçıkey'in çıkışı 4. Atlıların ve kızların dansı 5. Kadınların dansı	1. Giriş. 2. Semetey'in Aryası 3. Semetey Külçoro'nun sahnesi	1. Giriş 2. Ayçürök'ün hikayesi 3. Kalıyman'ın planları 4. Karakız, Sarıkız Sahnesi

Kırgız Epik Destanı Semetey'den İlhamla Yazılan "Ayçürök" Operası

4. Çinkoco Bölgesi	6. Atlıların dansı	4. Külçoro ve	5. Kızların dansı.
5. Ayçürök, Kalyıman ve kızların sahnesi	7. Genel şarkı ve dans	Çaçıkey Sahnesi.	6. Külçoro'nun Sahnesi
6. Kalyıman'ın Şarkısı	8. Kançoro, Külçoro, Çaçıkey'in Sahnesi	5. Külçoro, Semetey ve Bakay'ın sahnesi	7. Semetey'in Zaferi
7. Son sahne	9. Ayçürök, Çaçıkey'in Sahnesi	6. Semetey ordusunun yemini.	8. Giriş
	10. Semetey sahnesi		9. Semetey- Ayçürök'ün düeti
	11. Son Sahne		10. Toltoy- Çinkoco Sahnesi
	12. Giriş		11. Külçoro ve Toltoy'un Sahnesi
	13. Semetey Aryası,		12. Semetey- Çinkoco'nun buluşması.
	14. Semetey, Külçoro'nun sahnesi		13. Çinkoco- Semetey'in Savaşı
	15. Külçoro, Çaçıkey'in Sahnesi		14. Semetey'in Zaferi
	16. Külçoro, Semetey, Bakay'ın sahnesi		15. Giriş
	17. Semetey'in Ordusu yemini		16. Kadınların dansı
			17. Külçoro'nun şarkısı
			18. Kalyıman-Külçoro'nun sahnesi
			19. Avcıların dansı
			20. Final Sahnesi

Ayçürök'ün Aryasının Librettosu Kırgızca ve Türkçe

Alıska sapar çegeyin	Uzaklara göç edeyim,
Akkuu kebin kiyeyin!	Kuğu postu giyeyim
Armanduu tuugan men beybak	Hüzünlü soydaşım bahtsızım
Asmandap uçup cüröyün.	Gökyüzünden uçup gideyim
Kabilan Manas balası,	Kaplan ¹³ , Manas'ın oğlu
Kayda ekenin bileyin!	Nerede olduğunu bileyim
Aalamdı çalıp uçayın	Kâinatı gezip uçayım,
Akkuu bolup sızayın.	Ak kuğu olup süzüleyim
Baatırdın baarın ulayın,	Kahramanların hepsini avlayım
Başınan karap çıgayın!	Baştan bakıp çıkayım
Kıtay, Kırgız, Kalmaktın	Çin, Kırgız, Kalmak'ın
Kıraandarın sınavın.	Bahadırlarını ¹⁴ kırayım ¹⁵
Bulut menen bir celgen	Bulut ile birlikte süzüleyim,

¹³ Librettoda "Kabilan" şeklinde geçmektedir. Kabilan: Kırgızlar muayyen bir yabancı hayvanı değil de iri ve kaplına benzer tüm hayvanları kast ederler. Bahadırın destanda sıklıkla karşılaştığımız sıfatıdır (Yudahin, 2011, s.379).

¹⁴ Kıraan: Kıran, bahadırın sık sık tesadüf eden sıfatı, çevik av köpeği (Yudahin, 2011, s. 457).

¹⁵ Librettoda geçiş kelime Sınmak. Sın kelimesi metinde kırmak, yok etmek dağıtmak anlamında kullanılmaktadır. Sın, kırılmak (Yudahin, 2011, s. 457).

Şamal menen birge öskön, Elimde mendey bar beken El kıldırıp, cer kezgen? Calganda nege töröldüm, Cabırdı mintip körör kün. Semetey seni tappasam, Sendel cürüp ölörmün! Handın kızı bolguça, Kuldun kızı bolsomçu. Adam kolu cetpegen, Aydan başka öppögön Nurdun kızı bolsomçu. Caz çıkkanda türdöngön Cabır korduk bilbegen, Güldün kızı bolsomçu.	Rüzgâr ile birlikte eseyim, Halkımda benim gibi var mı? Memleket dolaşıp, yer gezen Neden bir yalana doğdum, Zorbalığı böyle görür gün, Semetey seni bulamazsam, Çile çekip, öleceğim, Han'ın kızı değil, Bir kölenin kızı olsaydım? İnsanın elinin ulaşmadığı, Aydan başkasını öpmedim, Nurun kızı olsaydım, İlkbahar geldiğinde türeyen Zorbalık nedir görmeyen, Çiçeğin kızı olsaydım.
---	---

3.4. Ayçürök Operasında Yer alan Geleneksel Müzik Aletleri

Operanın librettosunun başında eserde kullanılan müzik aletleri hakkında bilgi verilmiştir. Librettoda “dansçılar, şarkıcılar, trompetçiler, komuz şarkıcıları ve dansçılar” (Cakıpbekova, 2015, s 156) şeklinde bir bilgi yer almaktadır. İlk perdede gelin kızların demir (ağız) komuz çalıp dans ettiği, komuz çaldığına ve karakterlerin ses tonlarına dair bilgiler de bulunmaktadır. Eserde kullanılan geleneksel müzik aletleri; Demir komuz ve komuzdur. Demir komuz aynı zamanda temir / ooz komuz olarak da adlandırılmaktadır.

Görsel 3

Görselde Demir (ağız) Komuz ve Komuz görülmektedir.



3.5. Ayçürök Operasında Yer Alan Yerel Müzikler

Ayçürök operası Semetey destanından esinlenerek yazılmış bir operadır. “Besteciler, operanın müzikal dramaturgisini oluştururken, Kırgız destanlarının icrasındaki geleneksel melodilerin, türkü ve ezgilerin tonlama, ölçü ve ritmik özelliklerini ve genel olarak Kırgız halk müziğinin gelişim yöntemlerini geliştirmeyi başarmışlardır” (Karıpkulov, 1995, s. 68). Eserde laytmotifler de kullanılmıştır. “Karakterlerin müzikal

özelliklerini oluşturulurken laytmotifleri kullanarak, onları müzikal dramın gelişim koşullarına göre çeşitli değişikliklere maruz bırakmış ve karmaşık formlara dönüştürmüşlerdir" (Karıpkulov, 1995, s. 69). Bu motifler ağırlıklı olarak destanın kendisinde de karşımıza çıkmaktadır. Operada "Semetey Küü / Semetey'in Ezgisi" şarkısının melodisi Semetey'in laytmotifi olarak kullanılmıştır. Ayçürök'ün ana motifi ise Atay Ogonbayev'e ait "Küydüm Çok¹⁶" adlı lirik şarkısı ile belirtilmiştir. Ezginin yaratıcısı Atay Ogonbayev komuzcu, besteci ve Sovyet Halk şarkıcısıdır. "Operada Ogonbayev'in "Küydüm Çok" adlı lirik şarkısının melodisi kullanılarak, sorunlu bir kişinin karmaşık yaşamını ve kaderini anlatan lirik bir ruh hali sunulmaktadır" (Karıpkulov, 1995, s. 69). "Küydüm Çok" ezgisinin sözleri bulunmaktadır. Operada "Küydüm Çok" ezgisinin sözleri kullanılmamıştır. Operada dikkat çeken bir nokta da olumlu ve olumsuz karakterin oluşturulmasında kullanılan müzikal unsurlardır. "Eserde olumlu karakterlerin imgeleri müzikal formlarda, olumsuz imgeler ise kısa dizeler ve anlatımlarla çözümlenmektedir" (Karıpkulov, 1995, s. 69). Operada Ayçürök'ün aryası ağırlıklı olarak ağıt şeklindedir. Aryada Ayçürök'ün iç dünyası derinlemesine verilir. "Aryasının özü, daha da geliştirilen ve giderek sofistike bir arya haline gelen ağıttır" (Karıpkulov, 1995, s. 69). Eserin ilk perdesinde Ayçürök'ün etrafı düşmanlarla kaplıdır. İkinci perdede ise Ayçürök'ün Çaçıkey ile buluşmasına yer verilmektedir. Sahnede ağırlıklı olarak yer alan duygu ise cesaret, hüznün ve öfkedir. Sahnede aynı zamanda aşkın şefkatini dile getiren duyguların anlatıldığı melodiler de yer almaktadır. Operada Kalyman (Ayçürök'ün kardeşi) ve Külçoro (Semetey'in askeri) adlı karakterlere de geniş bir şekilde yer verilmektedir. Kalyman'ın canlı, neşeli imajı da iki ayrı şarkıyla anlatılmaktadır. "İlk şarkı kız kardeşi Ayçürök'ü neşelendirmeye yöneliktir (ilk sahne); ikincisinde Ayçürök'ün fantastik rüyasını yorumlamaktadır (üçüncü sahne). Bu şarkının temeli "Oy Tobo" şarkısıdır. Operada yer alan Külçoro karakteri ise, uzun soluklu bir yapıya sahip halk müziği ile karakterize edilir. "Semetey'in sahnesindeki giriş müziği Bogaçinov'un "Tolgonay'ın Salıncağı", K. Orozov'un "Caş Kerbez" müziğidir. Kadınların dansları için kullanılan müzik ise "Tilendi'nin Botoyu" adlı ezgidir" (Karıpkulov, 1995, s. 69). Operada yer alan genel danslar için ise "Kızdar" adlı halk şarkısı kullanılmıştır. "Üçüncü perdede vatanseverliği anlatan Yaşlı Bakay korosunun temelini "Törögeldi'nin Kakması" halk şarkısı oluşturmaktadır" (Karıpkulov, 1995, s. 69). Eserde aynı zamanda Külçoro'nun şarkısı da bulunmaktadır. Ayçürök operası "Halk müziğine güvenerek onları gerçek senfonik mükemmelliğe kavuşturmuştur. Eserde çok sesli korolar yaratılmıştır. Böylelikle Ayçürök Kırgız profesyonel müziğinin altın madeni haline ve Kırgız ulusal sanatının bir klasiği haline gelmiştir" (Karıpkulov, 1995, s. 69). Yazarlar Ayçürök'ü Kırgızlara ait yerel, kültürel unsurlarla da güçlendirmişlerdir. Tiyatro tarihçisi Lvov'a göre "A. Maldıbayev vd. Kırgız halk müziği yaratıcılığını, melodik zenginliğini aktarıırken, Rus opera müziğinin kültürel düzeyine de çıkmaya çalışmış, Kırgız dinleyicisine yakın bir eser üretmek için halk ezgilerinin ulusallığını, sadeliğini de korumaya çalıştıklarını ortaya koymuşlardır" (Lvov, 1953, s. 93). Eserde halk ezgilerinin yanı sıra çok sesli korolar ve resitatifler de kullanılmıştır. Operada Kırgız melodisi ilk kez gerçek bir senfonik gelişime kavuşmuş, çok sesli korolar oluşturulmuş, arya ve resitatiflerin opera formları getirilmiştir. Ayçürök ulusal opera sanatının daha da gelişmesi sağlanmıştır" (Gorina, 2009, s.31). Ayçürök Operasında kullanılan yerel müzik ezgileri sırasıyla; "Semetey Küü", "Küydüm Çok", "Oy

¹⁶ Küydüm Çok: Şarkıyı dinlemek için bkz: <https://www.youtube.com/watch?v=6-YfaZdAEFk>

Tobo”, “Caş Kerbez”, “Tolgonay’ın Salıncağı”, “Tilendi’nin Botoyu”, “Kızdar”, “Yaşlı Bakay”, “Törögeldin’in Kakması”dır. Ayçürök’ün Aryası, Ayçürök ve Semetey’in Düeti ve Semetey’in Aryası da bulunmaktadır.

3.6. Ayçürök Operasında Yer Alan Danslar

Ayçürök’ün operasının nota kitabında operada yer alan danslar da belirtilmiştir. Koreografiler aktör N. S. Holfin tarafından yapılmıştır. “Holfin, halk ve gençlik oyunlarına, ulusal süslere, emek süreçlerinin doğasında bulunan karakteristik jestlere ve hareketlere dayanarak Kiyiz, Mendillerle Dans, Caş Kerbez, Çobanların Dansı, Rüya, Kızlar danslarını yaratmıştır” (Gorina, 2009, s.31).

Tablo 2

Ayçürök Operasının Nota Kitabında Belirtilen Danslar

Birinci Perde	İkinci Perde	Üçüncü Perde	Dördüncü Perde
Akun Han Sarayı	İkinci Sahne Semetey’in Kampı	Ayçürök ve Semetey Buluşması	Altıncı Sahne Düşün Sahnesi
	<i>Halka Dansı (Horovod)¹⁷</i>	<i>Kızların Dansı</i>	<i>Kadınların Dansı</i>
	<i>Erkeklerin, Kızların, kadınların dansı, (Piliyaska)¹⁸</i>		<i>Avcıların Dansı (Ohotnikov)</i>

Danslar geleneksel halk danslarından esinlenerek tasarlanmıştır. “Holfin koreografi için Kırgızların milli oyunlarından, yaşamlarından hareketlerden yararlanmış, milli Kırgız motifleri, zengin müzik kültürü de katılmıştır” (Lvov, 1953, s. 111). Ayçürök’ün Beyaz Kuğu’ya dönüşmesi de dans olarak canlandırmaktadır. Ayçürök’ün operasında “Kiyiz” dansı bulunmaktadır. “Kiyiz dansında dönüşümlü hareketler kendine özgü bir şekilde yapılır. Geniş olan ilk adım, ayağın tamamına hareket edilmeden topuk üzerinde tamamlanır. Müzikal zaman işareti: 6/8’dir” (Tkaçenko, 1954, s. 421). Kiyiz dansının (Piliyaska) hareketleri “Ayçüre” operasında Kuğu Kızlarının dansında kullanılmıştır. Operadaki “danslar sade, anlamlı el ve beden hareketlerin, koşuların, zıplamanın bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır. Ayçürök’ün kuğuya dönüşmesi, Ayçürök’ün arkadaşlarının yürümesi, beden hareketleri, dalgalı biçimde el hareketleri kuğuyu yansıtmaktadır (Lvov, 1953, s. 110).

¹⁷ Horovod: “Tiyatroya ait unsurlara el ele daire oluşturarak oynanan Horovod adlı halk oyunlarında söylenen şarkılarda da görülmektedir. Bu tür oyunlarda sahnesel uyarlama biçimi, şarkıda anlatılan olay hakkındaki pandomimsel tasvirlerdir” (Uçar, 2015, s.152).

¹⁸ Piliyaska / Pilyaca: “İplik Dansı, İp eğirmedeki emek sürecini yansıtır. İplikçi önce sol elindeki iplikleri çözer, ardından sağ eliyle hayali bir iği ağır, sanki onu büküyor ve döndürüyormuş gibi sağ bacağının uyluğu boyunca yukarı doğru çalıştırılır” (Tkaçenko, 1954, s.419).

3.7. Ayçürök Operasında Yer Alan Karakterler ve Ses Türleri

Ayçürök operasında on beş karakter bulunmaktadır. Bunlar, Semetey, Ayçürök, Akun Han, Bakay, Çaçıkey, Külçoro, Kañoro, Kaliyman, Acıbay, Toltoy, Çınkoco, Karakız ve Sarıkız'dır. Eserde eksen karakter Ayçürök'tür. Diğer bir eksen karakter ise Semetey'dir. Operada yer alan karakterlerin ses türleri eserin librettosunda belirtilmiştir.

Tablo 3

Operaya Ait Nota Kitabında Yer Alan Karakterler ve Ses Türleri

	Karakterler	Ses Türleri
Acıbay	Ayçürök'ün Halkı	Tenor
Ayçürök	Hanın Kızı	Soprano
Akun Han	Ayçürök'ün Babası	Tenor
Bakay	Semetey'in Danışmanı	Bas
Çaçıkey	Semetey'in İlk Karısı	Mezo Soprano
Çınkoco	Kahraman	Bas
Karakız ve Sarıkız		Soprano
Külçoro	Semetey'in Askeri	Tenor
Kañoro	Semetey'in Askeri	Bariton
Kaliyman	Ayçürök'ün Kardeşi	Soprano
Semetey	Manas'ın Oğlu	Bariton
Toltoy	Ayçürök'ün Halkı	Tenor
Tümönbay	Akhun Han'ın Komutanı	Bariton

3.8. Ayçürök Operasında Yer alan Kültürel Unsurlar

Ayçürök Operası'ndaki Kırgız kültürüne ait maddi kültür unsurları aynı zamanda dekor ve kostüm tasarımında açığa çıkmaktadır. Bunlar geleneksel keçe çadır, kadın erkek başlıkları, kıyafetler, işlemler olarak çeşitlenmektedir. Ayçürök'ün yönetmeni Kırgız kültürünün operada açığa çıkabilmesi için özenli bir çalışma yaparak eserin sahnelenmesini sağlamıştır. Rus sanat tarihçisi Buridniy "operanın librettosu pek çok gündelik ayrıntıyı aktarıyor; bir savaşın, okçuluk yarışmalarının, bir düğün töreninin vb. resimlerini içerir. İçerik, performansın son derece ulusal bir müzikal ve sanatsal tasarımını gerektiriyordu. Kırgız halk müziğinin milli özelliklerinden geniş ölçüde yararlanan operanın müziği A. Maldybaev, V. Vlasov ve V. Fere tarafından yaratılmıştır" (Brudniy, 1959, s. 12-14) şeklinde görüşlerine yer vermiştir.

Görsel 4

Ayçürök İlk Gösterimi 1939. Ayçürök ve Semetey (1954 (Muratova ve Artıkov, 2018).



Ayçürök operasında maddi kültür unsurları karşımıza, dekor tasarımında, Kırgız geleneksel evi, keçe çadır Bozüy (Yurt /çadır), geleneksel müzik aletleri, Komuz, ağız komuz, geleneksel kadın kıyafetleri, *Eleçek, Tebetey, Köynök, İçlik, Cepken*, erkek kıyafetleri, *Ak kalpak, Ton, Gocuk*, askerlerin kıyafetleri ve savaş aletleri olarak çıkmaktadır. Araştırmanın ana konusu olmadığı için bu konu daha fazla detaylandırılmamıştır. Aynı zamanda eserde yer alan kültürel unsurlar geleneksel müzik aletleri ve danslarda açığa çıkmaktadır. Bu unsurlar önceki bölümlerde detaylıca ele alınmıştır.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

Ayçürök Operası Sovyetler Birliği döneminde batılı tarzda yazılmış, bestelenmiş ve konusunu Semetey Destanı'ndan alan ilk Kırgız operası olarak seksen beş yıldır sahneleniyor olmasıdır. Eser aynı zamanda Kırgız geleneksel müzik, dans ve Kırgız kültürüne ait unsurların kullanılmasıyla da ilk opera olma özelliğini de taşımaktadır. Yazarlar eseri yaratırken aynı zamanda her iki ulusa ait kültürel unsurları da eklemiştirler. Ayçürök Semetey destanından ilhamla yazılmış olarak animizm dönem izlerini, Ayçürök'ün kuğuya dönüşmesi ise mitolojik yapıyı, feodal döneme karşı duran kadın karakter ile Sovyetlerin siyasi yapısını ortaya koymaktadır. Eser aynı zamanda Sovyet döneminde egemen devlet dili Rusça olmasına rağmen librettosu Kırgızca yazılmış bir eser olarak da önem taşımaktadır. Eserin Rusça ve Kırgızca çift dilli olarak basılmış nota kitabında ayrıca Ayçürök'ün güzelliği de Kırgızca ismine ek olarak Rusça vurgulanmıştır. Operanın konusu Semetey Destanı'nın Ayçürök'ün Semetey ile evlenme sürecini ele almaktadır. Eser dört perde ve altı sahne olarak planlanmıştır. Operada batılı tarzda enstrümanlar kadar geleneksel Kırgız müzik aletleri de kullanılmıştır. Bunlar, Ağız ile çalınan ağız / demir komuz ve komuzdur. Operada aynı zamanda geleneksel Kırgız müziklerine de yer verilmiştir. Bu eserler, "Semetey Küü", "Küydüm Çok", "Oy Tobo", "Caş Kerbez", "Tolgonay'ın Salıncağı", "Tilendi'nin Botoyu", "Kızdar", "Yaşlı Bakay", "Törögeldin'in Kakması"dır. Eserde aynı zamanda şarkılar, koro eserleri, arylar, resitatifler de yer almaktadır. Ayçürök'te yer alan danslar; "Kiyiz (piliyaska)", "Mendillerle Dans", "Caş Kerbez", "Çobanların Dansı (Horovod)" "Rüya" ve "Kızlar" danslarıdır. Eserde yer alan karakterlerin ses türleri; bariton, soprano, tenor, bas ve mezo sopranodur. Eserden Kırgız

halkının yaşantısında önemli yer tutan düğün, Kız uzatuu gibi geleneklere dair bilgiler de elde edilmektedir. Eserin dekor, kostüm tasarımında geleneksel Kırgız kadın ve erkeklerin kıyafetleri de yer almaktadır. Geleneksel kadın başlıkları; "Tebetey", "Topu", "Eleçek", Geleneksel erkek başlıkları, "Ak kalpak", Erkek-Kadın üst giyimleri; "Ton", "Cepken", "Köynök", "Çalbar", "Beldemçi", geleneksel motiflerle süslenmiş takılar; "Çaç", "Uçtuk", "Monçok", askerlere air eşyalar; "kılıçlar", "kalkanlar", geleneksel yaşam alanı; bozkır çadırı, "Bozüy"dür. Sonuç olarak, Ayçürök operası 1939 yılında Sovyetler Birliği döneminde Kırgızca olarak sahnelenmiş, Kırgızların epik destanlarından üretilmiş folklorik özellikler taşıyan bir eserdir. Ayçürök librettosunda, sahne tasarımında, sanatçıların sahnede giydiği geleneksel kadın erkek kıyafetlerinde, halk ezgilerinde, doğrudan Semetey Destanından konusunu almasıyla ortaya çıkan tüm kültürel unsurlarla da Kırgız kültürünün sonraki kuşaklara aktarılmasına, dünyanın farklı köşelerinde yaşayan müzik severlere tanıtılmasına olanak sağlamaktadır.

Ayçürök Operası'nın Sahne Görüntüleri ve Aryalara Ait Kare Kodlar

Kare kod 1 ve 2

Ayçürök Operası. İlk Gösterim 1939. Külçoro'nun Aryası ve Ayçürök Aryası



Kare kod 3 ve 4

Bulat Minzhilkiev / Semetey'in Aryası ve Kerim Turapov / Gülçoro'nun Sahnesi



Kare kod 5 ve 6

Elnura Muktarbek / Ayçürök'ün Aryası ve Ulan Asamudinov / Külçoro'nun Sahnesi



KAYNAKÇA

- Başgöz, İ. (1998). Dede Korkut Destanı'nda epitetler. *Milli Folklor*, 37, 23-35.
<https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=37&Sayfa=22>
- Baygaziev, S. (2002). *XX kılımdagi Kırgız dramaturgiyasının tarihi*. Uluttuk Akademiyası.
- Buridniy, D.L. (1959). *Teatralnaya iskusstvo Kirgizii*. İzdatelstvo "Znanie".
- Çakıpbekov, A. (2015). *Cusup Turusbekov (Cilt 5)*. İmak Ofset.
- Çankaya, S. (2014). *Kırgız sözlüğü*. Bilge Kültür Sanat.
- Çeribaş, M. (2012). *Kırgız Türklerinde Manasçılık geleneği ve Manasçılar*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Feyzioglu, N. (2006). Türk Dünyası'nda ve Anadolu'da kopuz, A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 31, 233-246. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunitaed/issue/2870/39240>
- Gorina, İ.V. (2009). İstoria stanovleniya Kırgızskogo muzıkalyu- dramatiçeskogo teatra. *Vestnik KRSU*, 9, 5. 28-32.
- Gümüş, E.O., & Çobanoğlu, Ö. (2024). Kırgız Epik Destan geleneğinin tiyatro sanatına yansımaları: Cañıl Mirza Destanı ve kukla tiyatrosu örneği. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 38-49. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1432027>
- Istoriya povsednevnosti. (2024). RAPP (literaturnaya gruppa), <http://www.el-history.ru/node/568> adresinden 22. Nisan. 2024 tarihinde alınmıştır.
- İdil, A. (2012). *Yerel kaynaklara göre Kırgız tarihi*. Avrasya.
- Karıpkulov, A. (1995). *Manas ensiklopediya*. Muras.
- Lvov, N. (1953). *Kırgızskii Teatr*. İskustva.
- Muratova, A.M., & Artıkov, K.C. (2018). *Muzıka*. Bişkek.
- Rabinoviç, D. (1939). Ayçürök, *Sovetsoe İskusstvo*, 47, 627, 1-4.
- Reich, K. (2002). *Türk boylarının destanları*. (M. Ekici, Çev.). TDK Yay.
- Stenogramma. (2024). Rossiyskaya assotsiatsiya proletarskikh pisateley (RAPP), <https://stenogramma.imli.ru/organizations/rossijskaya-associaciya-proletarskih-pisatelej-rapp/> adresinden 22. Nisan. 2024 tarihinde alınmıştır.
- Süper.kg. (2024). 26. May. 1939. Cılı Moskova Kırgız iskusstvosunun 1. Dekadası başalğan, <https://www.super.kg/jylnaama/event/733> adresinden 15 Ocak 2024 tarihinde alınmıştır.
- Temur, N. (2011). *Folklor ve ideoloji*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Tkaçenko, T. (1954). *Ruskiy tansey*. İskusstvo.
- Uçar, S. (2015). Rus Tiyatrosunun halk kültüründeki kaynakları. *İdil*. 4.16 1-16.
<https://dx.doi.org/10.7816/idil-04-16-09>
- Unesco. (2013). Kyrgyz epic trilogy: Manas, Semetey, Seytek, <https://ich.unesco.org/en/RL/kyrgyz-epic-trilogy-manas-semetey-seytek-00876> adresinden 15 Ocak 2024 tarihinde alınmıştır.

Vinnikova, V. (1958). *Ay-Çürök*. Gosudarstvennoe Muzikalnoe İzdatelstvo.

Yudahin, K, K (2011). *Kırgız sözlüğü*, TDK Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

"Ai-Churok" was written during the Soviet Union rule of the Kyrgyz people. It continued to be staged after the Kyrgyz people left the Soviets. The opera "Ayçürök", which has been staged for 85 years, took its subject from the epic "Semetey" section of the Manas Epic Trilogy. "Ai-Churok" was among the operas that took its cultural origins from the epic tradition of the Turkish World. "Ai-Churok" brought the traces of a cultural process of archaic origin and two states to the stage. "Ai-Churok", the pivotal character of the opera, is the most basic key character of the Semetey epic with extraordinary features. The turning point of "Ai-Churok" occurred with its participation in the "Decade of Kyrgyz Art" celebrations. "Ai-Churok" was also performed before the audience at events held in Moscow. In the newspaper "Soveytskaya Iskusstvo" / "Soviet Art" on Saturday, May 27, 1939, two total pages of different writers and critics wrote comments about "Ai-Churok". Russian Composer D. Rabinovich wrote in his article in the "Soviet Art" Newspaper: "I congratulate a real artistic victory in the production of "Ai-Churok", "This is the birthday of a work," he said. Writers and composers used cultural elements of Kyrgyz culture while creating Ayçürök Opera. The authors built the music of the opera based on Kyrgyz musical folklore. The composers created a complete work, distinguished by the freshness and richness of the orchestral sound and the clarity of its harmony" (Lvov, 1953, p. 93). The authors preserved the language of the Manas Epic in the libretto. "He used the same poetic meter, circle of epithets, comparisons and images. In many places, he included the original poems of the epic in the libretto, sometimes in literary form (Lvov, 1953, p. 93). The notes of the work consist of traditional Kyrgyz melodies. "V. Fere partially composed all the melodic material in close creative collaboration with A. Maldybaev. He chose actual folk melodies. Maldybaev approached this work responsibly" (Lvov, 1953, 93). Actor N. S. Holfin choreographed the dance parts of "Ai-Churok" , The choreographer was particularly inspired by traditional dances for the dances in the opera. At the beginning of the opera's libretto, the authors gave information about the dancers in the work and the musical instruments used. The author informed that in the first act of the libretto, the brides were playing the komuz and dancing, and other artists were also playing the Komuz. "In the opera, the Kyrgyz melody received an actual harmonious development for the first time, polyphonic choirs were formed, and operatic forms of arias and recitatives were introduced. "Ai-Churok" further developed the national opera art. (Gorina, 2009, p.31). When we look at the visuals of the "Ai-Churok" shows in 1939 and 2022, material cultural elements of Kyrgyz culture were used in the decor and costume design. We encounter material culture elements in the decor design, Kyrgyz traditional house, felt tent Bozüy (Yurt / traditional tent), conventional musical instruments, "Komuz", "mouth komuz", classic women's clothes, "eleçek", "tebetey", "köynök", underwear, "cepken", men's

clothes, "Ak Kalpak", "ton", "gocuk", soldiers' clothes and war equipments. We did not detail this issue because it was not the main subject of our research.

2. Method

Within the scope of our research, we used qualitative research methods respectively. We scanned written, printed and visual materials. We conducted a detailed literature review. We evaluated the data obtained as a result of the literature review. We enriched it with examples. We examined the Kyrgyz libretto and sheet music of the "Ai-Churok" We determined the subject of the work, the characters in the work, the number of acts and scenes, the arias, the folk dances in the opera, the musical instruments, and the material cultural elements of the Kyrgyz people. We translated the Kyrgyz and Russian literature we used within the scope of the research and the data obtained from the "Ai-Churok".

3. Findings, Discussion and Results

We obtained the following information in our research. "Ai-Churok" Libretto was written in 1939. The libretto is in Kyrgyz. It was staged in Kyrgyz. The libretto of the opera was published in 1958. It is in Kyrgyz and Russian. It was staged for the first time in 1939. There are four acts and six scenes in the opera. In the work, there is a duet of Ayçürök and Semetey's arias, Semetey and Ayçürök. It was written inspired by the Semetey Episode of the "Ai-Churok" Manas Epic Trilogy. In the opera, the writers tell about Ayçürök's struggle to save his homeland and his marriage to Semetey, the son of Manas. The work includes traditional Kyrgyz dances. Dances; Kiyiz", "Dance with Handkerchiefs", "Caş Kerbez", "Dance of the Shepherds" "Dream" "Girls" (Gorina, 2009, p.31). Traditional musical instruments include Komuz and mouth komuz. The opera contains information about traditions such as weddings and Kız Uzunuu, which have an essential place in the life of the Kyrgyz people. There are scenes depicting the Kyrgyz people's cultural life and daily lives. The work's decor and costume design includes traditional Kyrgyz women's and men's clothing. The elements of material culture are as follows. Traditional women's headdresses; "tebetey", "topu", "eleçek", Traditional men's headwear, "Ak Kalpak", Men's and Women's upper clothing; "ton", "cepken", "köynök", "çalbar", "beldemçi", jewellery decorated with traditional motifs; "çaç", "uçtuk", "monçok", items for soldiers; "swords", "shields", traditional habitat; steppe tent, "Bozüy". As a result, the opera Ayçürök was performed in Kyrgyz in 1939 during the Soviet Union. It is the first national Kyrgyz Opera written and inspired by Kyrgyz Epic sagas. "Ai-Churok" was also staged after the Soviets. Kyrgyz epic epics, jointly produced by society and traditional Kyrgyz life, are the most crucial cultural source of the National Kyrgyz Opera. In this way, cultural transfer occurs through the art of opera.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %50
2. yazar katkı oranı : %50

Çıkar Çatışması Beyanı


Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

	ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE ISSN: 2536-4421
---	--

Atıf/Citation

Tören, M. U., & Sazak, N. (2024). An evaluation of the societal acceptance of female vocalists in the entertainment sector. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 316-328.

<https://doi.org/10.31811/ojomus.1470454>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 19.04.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 24.06.2024 Yayın Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article
		 10.31811/ojomus.1470454

Mehtap Uçar Tören

Sakarya University, Social Sciences Institute, Department of Instrument Education, Master of Turkish Music Program, mehtap.toren@ogr.sakarya.edu.tr



Nilgün SAZAK

Sakarya University, State Conservatory Department of Turkish Classical Music, Voice Education, sazakn@sakarya.edu.tr



AN EVALUATION OF THE SOCIETAL ACCEPTANCE OF FEMALE VOCALISTS IN THE ENTERTAINMENT SECTOR

ABSTRACT

The purpose of this study is to evaluate the societal acceptance of female vocalists in the entertainment industry and to provide light on the social challenges they face. Considering the research issue, an exploratory qualitative technique was employed due to the paucity of studies in the literature. This study is important because it attempts to close this gap in the literature by highlighting the societal challenges that female vocalists working in the entertainment industry confront. A qualitative research strategy has been employed in the study's framework to look for a thorough answer to the research question, and content analysis will be done utilizing the data gathered from the one-on-one interview method. Interview questions created in answer to the research topic will be used to categorize the data in this exploratory study. This project, which focuses on female vocalists in Türkiye, will involve female vocalists in Sakarya. Diversification is designed to give the data as much variety as possible and to enrich the data. One-on-one interviews will be the method used to collect data for the study. First, interview questions tailored to this particular scenario will be developed, and professional opinions will be obtained while keeping in mind the study's objectives and the sources of literature. The interviews are then scheduled for November and December at Sakarya. After the research's data collection phase is complete, data analysis will

begin. First, a code will be given to each participant. After then, the audio from the interviews will be turned into text. The investigator shall scrutinize the transcripts of the interviews and conduct the analysis utilizing the "content analysis method." Significant concepts will first be clarified and coded in data analysis to divide them into significant components. Similar codes will be combined to create themes, or categories. After the themes have been determined, the interview transcripts will be used to support them, and the conclusions will then be written.

Keywords: Women, Music, Entertainment, Entertainment Industry, Female Vocals, Societal Accepted.

EĞLENCE SEKTÖRÜNDE ÇALIŞAN KADIN VOKALLERİN TOPLUMSAL AÇIDAN KABULÜNÜN DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZ

Bu araştırmayla, eğlence sektöründe çalışan kadın vokallerin toplumsal açıdan kabulünün değerlendirilmesi ve kadın vokallerin toplumsal açıdan yaşadıkları sorunları ortaya koymak amaçlanmaktadır. Araştırma konusu göz önünde bulundurulduğunda, literatürde yeterli çalışma olmadığından, keşfedici nitel bir yöntem tercih edilmiştir. Çalışmanın, literatürdeki bu boşluğa katkı sağlayacak olması sebebiyle önemli olduğu düşünülmektedir. Bu araştırma bağlamında, araştırma sorusuna derinlemesine cevap aramak amacıyla nitel bir araştırma yaklaşımı benimsenmiş ve bire bir görüşme tekniğiyle toplanan verilere içerik analizi yapılmıştır. Aynı zamanda keşifsel bir araştırma olan çalışmanın, problem cümlesi doğrultusunda hazırlanan görüşme sorularıyla elde edilen veriler kategorize edilmiştir. Bu araştırmanın alanı Sakarya'da bulunan kadın vokaller, katılımcıları ise amaçlı örnekleme yöntemi kullanılarak belirlenen, Sakarya eğlence sektöründe çalışan yedi kadın vokalden oluşmaktadır. Maksimum çeşitlilik örnekleme yöntemi ile toplanılacak veride maksimum çeşitliliği sağlamak ve verinin daha zengin olması için çeşitlendirmeye gidilmiştir. Görüşmeler 2022 yılı Kasım ve Aralık aylarında Sakarya'da gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilerin analizinde anlam ifade eden kavramların kodlanması sonucunda, 23 kod elde edilmiş, birbiriyle ilişkili kodlar kategorize edildiğinde ise kodlar 6 tema altında birleşmiştir. Ortaya çıkan temalar ise tepki, cinsiyet, duygusal etmenler, psikolojik etmenler, fiziki etmenler ve yönlendirme olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kadın, Müzik, Eğlence, Eğlence Sektörü, Kadın Vokaller, Toplumsal Açısından Kabul

1. INTRODUCTION

People's social reactions can vary based on their circumstances. In addition to the various research studies on people's social reactions, there doesn't seem to be much information available about the studies that look into the social reactions that female vocalists in the entertainment business encounter. This theoretical uniqueness consists of filling in this gap in the literature and approaching these individuals from a relational standpoint. In order to fill this vacuum in the literature and come out as predicted, the purpose of this study is to assess the level of social acceptance of female vocalists employed in the entertainment business and to identify both good and negative issues.

Social acceptance, social pressure, gender disparity, and discrimination have all been studied and the subject of experimental studies conducted in a variety of areas. According to Zeyneloğlu's (2008) research, gender is the collection of social and cultural norms, roles, and behavior patterns that are seen suitable for men and women based on their biological sex at any given time and place. The

assertions made by Akın (2007) also mention how society and time perceive gender differently. The gender of an individual is influenced by a multitude of elements that change depending on the stage of life. Gender can lead to gender-based discrimination in areas including service access, resource allocation, and opportunity utilization. This discrimination mostly affects women, who are more poor and have a lower social position than men. After analyzing Kutadgu Bilig, which is thought to have been written in 1069, Önler (2008) translated the passages concerning women as follows: Women should always be kept at home because their outside appearance does not reflect who they are on the inside. They should also not be taken outside by strangers or left alone because anyone who sees them there could mislead them. Finally, women should never leave the house because doing so will cause them to stray from the path. Finally, since women are mostly made of flesh, they should take care to preserve their flesh, which will eventually rot and become useless. They are the toxic fruits of the tree produced with pain, and he has no hunger for this terrible fruit. Since then, there has been no loyalty among them. His heart follows his eyes wherever they fall. These kinds of remarks appear to be directed toward the families of daughters and spouses. However, it is claimed in studies on women's history research conducted before and after the Ottoman era that Turkish women rode horses, used swords, and shot arrows during the pre-Islamic era. Turkish women were even acknowledged with reverence in Orkhon monuments. It is mentioned that mothers had the same rights over their children as fathers did, and that women from ruling families held positions of influence in society and politics (Tezel, 1983). Women were strong and important during these times because there was equality between men and women. Women also worked extensively in trade and agriculture during this time, sharing the same obligations as males (Tuncer, 1989 as cited in Tekin, 2010).

The term gender stresses that gender differences are fundamentally social and originated primarily among American feminists. This phrase has been used to emphasize a denial of biological determinism, replacing terminology like "genus" and "sexual difference". Furthermore, the relational aspect of conventional notions of femininity has been brought to light by the term gender. It has been argued that gender is an analytical notion that emphasizes the relational structures between men and women, and that women's studies should not limit itself to studying women alone. This method holds that men and women are defined in relation to one another and that it is impossible to think of them in isolation (Scott, 2007). Regardless of a person's biological gender, gender refers to how society views men and women as well as the cultural process of becoming either. Demez (2005) asserts that throughout history, society has assigned women and men to different areas, and that the social structures and historical periods in which people live influence the social roles that men and women play in society. Once more, culture dictates how women and men are seen and valued. According to these assessments, it is impossible to believe that female discrimination in the music industry is unaffected by societal judgment. In addition to the issues that male musicians encounter throughout their careers, female artists also encounter unique difficulties that stem solely from their gender. These

issues are typically linked to a particular set of values that discriminates against women and to behaviors that support these biases (Makal, 2020).

Platon (2011) argues that the only distinctions between the inventions of men and women are biological. So Plato contends that women are capable of performing the same tasks as males. He contends that a person's gender has no particular bearing on how well they do in state administration. Plato, who believes that men and women are equally capable, asserts that women are just as capable as men in a variety of tasks. It does not, however, suggest that women cannot become as competent as men in any field by stating that women's abilities may differ from men's. According to Matteo's (1986) research, gender-based discrimination between men and women occurs in athletics as well as other fields. Sports like aerobics, dance, and gymnastics are geared at women, while sports like boxing, football, and wrestling are typically associated with men. Sports including basketball, tennis, golf, and golf, however, are thought to be appropriate for players of all genders. The findings indicate that men are more engaged in activities associated with masculinity, whereas women have greater familiarity with feminine activities. This demonstrates the significance of classifying the body based on gender norms. Studies attest to the persistence of discrimination against women in sports.

It has been underlined in the studies that have been looked at that the idea of gender refers to how men and women are perceived in society as well as how men and women develop culturally. It has been said that throughout history, society has shaped men and women to fit into specific groups, and that men and women's social roles are determined by the social structure and era in which they live. According to these assessments, it is believed that societal judgment creates sexist discrimination in the music industry and that female musicians have unique challenges that stem from both their gender and their musical ability. This study makes a significant contribution to our knowledge of the issues and societal acceptability of female vocalists in the entertainment business. Since there aren't enough papers on the research issue in the literature, the goals of the study were satisfied using an exploratory qualitative approach.

The following questions are intended to be addressed in this study:

1. Why do female vocalists choose to work in the entertainment industry?
2. What kinds of social pressures do female vocalists in the entertainment business face?
 2. A. Considering the family
 2. B. With regard to the nearby surroundings
 2. C. Regarding culture
3. How do the patrons of the establishment where female vocalists perform feel?
 3. A. Women's perspectives
 3. B. Men's perspectives
 3. C. Attitudes of waitstaff
 3. D. Attitudes of Employers
4. Does the audience's admiration of female vocalists depend on their gender?

5. Are there any guidelines available to employers about how female vocalists should perform on stage?
6. What are the advantages of being a woman employed in the entertainment sector?
7. What drawbacks do women who work in the entertainment business face?
8. How do women generally fare in the commercial world?

The results of this study, which aims to identify the social issues faced by female vocalists, are expected to be significant because they will add to the body of knowledge and serve as the foundation for further research on the topic. Additionally, it is anticipated that the problems found will be communicated to decision-makers and address the issue of social acceptance. The unique component of the research is comprised of all these concerns.

2. METHOD

In order to find a comprehensive response to the research topic in this case, a qualitative research approach was used. Data gathered through one-on-one interviews was then subjected to content analysis. Since this study is exploratory in nature, the information gathered through interview questions crafted to address the research issue was categorized.

2.1. Participants and Research Area

Seven female vocalists who are employed in Sakarya's entertainment business make up the research's participants, who were chosen through the use of the intentional sampling method. The research focuses on female vocalists in Sakarya. In order to maximize sample diversity and improve the quality of the data, diversification was implemented. The aim of selecting a sample with the highest possible diversity is to identify common and unique facts among a variety of circumstances, rather than to offer diversity for the purpose of drawing generalizations (Yıldırım & Şimşek, 2011). By classifying the female vocalists to be interviewed into quotas based on attributes like education level, marital status, and whether or not they are educated in music, maximum diversity was attempted to be achieved in order to enrich the data. Seven individuals who fit these criteria were interviewed.

2.2. Collection of Data

Considering the sources in the literature and the goal of the research, interview questions were initially constructed for this study and expert comments were sought. Data for the study were gathered through one-on-one interviews. Access to detailed information about a phenomenon that is not possible through surveys is another benefit of conducting interviews. When there is effective communication between the interviewer and the interviewee, there is a greater chance that the interviewee will provide more truthful and accurate responses than in surveys. In order to give participants flexibility, ask follow-up questions, re-ask topics that were not fully addressed, and provide

in-depth replies, a semi-structured interviewing technique was employed (Altunışık et al., 2010). The sessions took place in November and December of 2022 in Sakarya.

2.3. Analysis of Data

Data analysis started as soon as the research's data collection phase was over. Participants were first assigned the codes K(1), K(2), K(3), K(4), K(5), K(6) and K(7). The interview tapes were then transcribed. The researcher studied the interview transcripts and applied the "content analysis method." By describing data, exposing hidden truths, grouping related material under specific concepts and themes, and organizing and interpreting it in a way that the reader can comprehend, content analysis is an analysis method. This kind of analysis has four stages (Yıldırım and Şimşek, 2011):

- Coding of data,
- Finding themes,
- Editing codes and themes,
- Identification and interpretation of findings.

To create relevant parts, significant concepts from the read interview materials were grouped together and coded. Themes, or categories, were formed by combining codes that were comparable to one another. Following the acquisition of the themes, the interview texts were used to bolster them, and written findings were produced.

2.4. Ethics Of the Study

Name of the ethics review board: Sakarya University Non-Interventional Clinical Research Ethics Committee

Date of ethical review decision: 17.11.2023

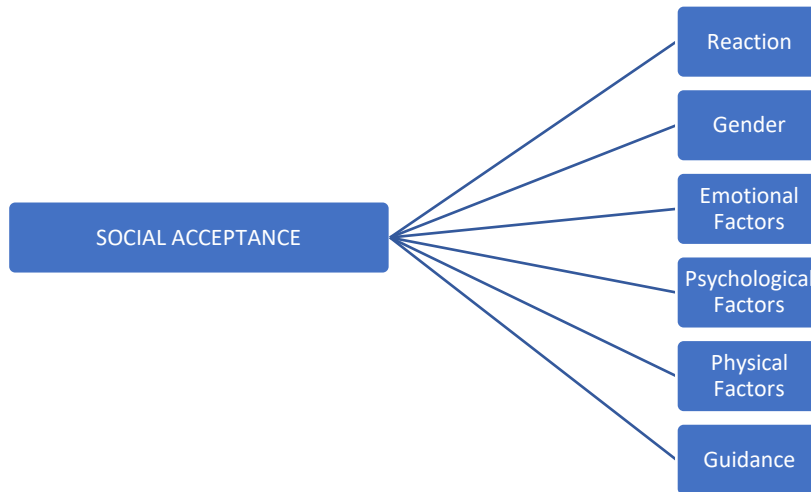
Number of the ethical assessment certificate: E-61923333-050.99-306606

3. FINDINGS AND COMMENT

142 significant topics surfaced from the content analysis of the interviews. After the significant concepts were coded, 23 codes were produced. The linked codes were then categorized, and the combined codes were organized under 6 themes. In Figure 1, the themes are displayed.

Figure 1.

Themes



Demographic Information

The academic levels of the female vocalist participants who work in Sakarya's entertainment sector are as follows: two have completed their undergraduate degrees, four are enrolled in undergraduate programs, and one has completed high school. Six of the contestants are single, while one is married. The average age of the participants was 25,4 years, with the oldest being 35 years old and the youngest being 21. The participants have been employed as voice actors in the entertainment industry for a minimum of eight months and a maximum of five years. Table 1 displays specifics regarding the participants' demographic data.

Table 1

Demographic Information of Participants

CODE	Gender	Age	Marital Status	Education Level	Job Experience
K1	Woman	21	Single	Undergraduate Student	8 Months
K2	Woman	22	Single	High School Graduate	4 Year
K3	Woman	24	Single	Bachelor's Degree	1 Year
K4	Woman	26	Single	Undergraduate Student	5 Year
K5	Woman	26	Single	Bachelor's Degree	6 Year
K6	Woman	35	Single	Undergraduate Student	8 Months
K7	Woman	24	Married	Undergraduate Student	5 Year

Reaction (Theme 1)

The following conclusions were drawn from the responses given by female vocalists to the question, "What kind of reactions do you encounter while performing your profession?". Upon analysing the responses provided by the participants regarding the reactions they received from different societal groups for mounting the stage, a topic known as "Reaction" surfaced. Three primary codes—"Gender Difference in Reactions," "Audience Reactions," and "Family Reaction"—unveiled this theme. Table 2 provides a detailed display of the codes that comprise the reaction theme.

Table 2

Reaction Theme and Codes

Reaction	<ul style="list-style-type: none"> • Family Reaction (9) • Relative and Friend Reaction (7) • Audience Reactions (13) • Reaction of the Cultivated Culture (6) • Gender Difference in Reactions (15)
-----------------	---

It has been shown that female vocalists believe there is gender discrimination in the responses they receive from the audience, their families, and their surroundings when the codes that comprise this theme and the significant concepts that comprise the codes are analysed. Female vocalists believe that they receive unfavourable feedback from their families, relatives, and upbringing, which is not extended to male performers.

Gender (Theme 2)

The following conclusions were drawn from the responses given by female vocalists to the question, "What kind of reactions do you encounter in terms of gender while performing your profession?". A theme known as "Gender" arose when the participants' responses to the questions intended to disclose the responses they received because of their gender were examined. "Gender Discrimination in Reactions" and "Gender Equality" were the primary codes that disclosed this theme. Table 3 provides a detailed display of the codes that make up the gender theme.

Table 3

Gender Theme and Codes

Gender	<ul style="list-style-type: none"> • Gender Equality (4) • Gender Discrimination in Reactions (15)
---------------	--

It has been found that employers and listeners want special attention and similar things that they do not want from male vocalists, and that female vocalists are not treated with gender equality when the codes that make up this theme and the meaningful concepts that make up the codes are examined.

Consequently, female vocalists believe that the responses they receive are indicative of gender prejudice.

Emotional Factors (Theme 3)

The following conclusions were drawn from the responses given by female vocalists to the question, "What are your expectations from your business life and to what extent are these expectations met?". Upon analyzing the responses provided by the participants regarding their expectations in their professional lives, a theme known as "Emotional Factors" surfaced. The codes "Contributions of Performing" and "Trust" were the primary ones that disclosed this theme. Table 4 provides a detailed display of the codes that make up the Emotional Factors theme.

Table 4

Emotional Factors Theme and Codes

Emotional Factors	<ul style="list-style-type: none">• Feeling of Being Used as a Tool (1)• Trust (2)• Peace (1)• Happiness (1)• Economic Recovery (1)• Contributions of Performing (4)
--------------------------	---

Examining the codes that comprise this subject and the significant ideas that underpin the codes reveals that the well-known female vocalists use their platforms to further their personal financial careers. It has been shown that this contribution provides female vocalists more self-assurance; as a result, they lead happier, more tranquil lives. In addition to these constructive methods, female vocalists believe that they are occasionally used emotionally as a means of achieving client happiness.

Psychological Factors (Theme 4)

The following conclusions were drawn from responses given by female vocalists to the question, "What are the positive or negative attitudes they encounter while performing their profession?". Upon analyzing the responses provided by the participants regarding the violence they encountered at work and the advantages and disadvantages of performance, a theme known as "Psychological Factors" surfaced. "Negative Aspects of Performing", "Psychological Violence", "Not Wanting to Work", and "Verbal Violence" were the key codes that disclosed this theme. Table 5 provides a detailed display of the codes that comprise the Psychological Factors theme.

Table 5

Psychological Factors Theme and Codes

Psychological Factors	<ul style="list-style-type: none"> • Reason for Working (9) • Not Wanting to Work (9) • Attitudes of Other Personnel (8) • Psychological Violence (12) • Contributions of Performing (4) • Verbal Violence (6) • Negative Aspects of Performing (11)
------------------------------	---

Upon analysis of the codes comprising this topic and the significant concepts within the codes, it is evident that female vocalists aspire to perform on stage in order to further their professional and financial independence. Furthermore, it has been noted that verbal abuse, unfavourable views from coworkers, and psychological abuse result in a decline in their motivation to work and an unwillingness to take the stage.

Physical Factors (Theme 5)

The following conclusions were drawn from responses given by female vocalists to the question, "What are the positive or negative attitudes they encounter in terms of gender while performing their profession?". Upon analyzing the responses provided by the participants regarding the physical issues they faced, a theme known as "Physical Factors" surfaced. The two primary codes that disclosed this subject were "Physical Abuse" and "Negative Aspects of Performing". Table 6 provides a detailed list of the codes that comprise the Physical Factors theme.

Table 6

Physical Factors Theme and Codes

Physical Factors	<ul style="list-style-type: none"> • Physical Abuse (1) • Negative Aspects of Performing (8)
-------------------------	--

Upon closer inspection of the codes that comprise this theme and the significant ideas that underpin the codes, it becomes evident that female vocalists experience physical harassment on occasion and perceive this as a drawback to performing.

Guidance (Theme 6)

The following conclusions were drawn from responses given by female vocalists to the question "whether they were exposed to any guidance while performing their profession?". Upon analyzing the responses provided by the participants regarding the assistance they received, the theme of "Guidance" surfaced. The "Guidance on Clothing" and "Guidance on Content" codes were the primary

ones that disclosed this theme. Table 7 provides a detailed list of the codes that comprise the orientation theme.

Table 7

Guidance Theme and Codes

Guidance	<ul style="list-style-type: none">• Guidance on Content (5)• Guidance on Clothing (7)• Forced Redirection (3)
-----------------	---

It has been shown that female vocalists believe they are obliged to follow directions both before and during the scene when the codes that make up this theme and the relevant notions that comprise the codes are investigated. Female vocalists believe that they cannot be completely independent regarding the content of the stage performance and are subject to forced guidance by the employer and occasionally the audience. They also believe that they frequently have to dress for the stage, not how they want, but under the direction of their employers.

4. CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

Six themes resulted from this study on the social acceptance of female vocalists in the entertainment industry: "reaction," "gender," "emotional factors," "psychological factors," "physical factors" and "guidance."

The study revealed that female vocalists who grew up in a culture and family where music was valued had less pressure from their surroundings and family than those whose upbringing was the opposite of this phenomena. Nonetheless, it was noted that the audience consistently harassed women—verbally and psychologically—from both groups. It can be inferred from the statements made by female vocalists that they believe they are the victims of violence and face gender disparity in terms of the responses they get.

Some female vocalists claim that people utilize their gender as a tool. In the workplace, female vocalists have high expectations for trust, harmony, contentment, and financial advancement. Even though verbal abuse is the most frequent kind of violence experienced by female vocalists in the workplace, it has also been found that emotional or sexual demands from clients constitute verbal and psychological harassment.

It has been noted that operators exert significant pressure on female vocalists with relation to their wardrobe choices and repertory both prior to and during the stage show. It is evident that they have very little independence in these two areas. The employee side of the social acceptance of female vocalists was the main focus of this study. Studies to be conducted at the company and employee

levels will be beneficial in clarifying the issue of social acceptance of female vocalists. It is believed that expanding the body of research on this topic will enhance the body of knowledge.

REFERENCE

- Akın, A. (2007). Toplumsal cinsiyet (gender) ayrımcılığı ve sağlık. *Toplum hekimliği bülteni*, 26(2), 1-9.
- Altunışık, R., Coşkun, R., Bayraktaroğlu, S., & Yıldırım, E. (2010). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamaları*. Sakarya Yayıncılık.
- Demez, G. (2005). *Kabadayıdan sanal delikanlıya değişen erkek imgesi*. Babil Yayınları.
- Makal, A. (2020). Toplumsal cinsiyet açısından müzik ve kadın: Dünyada ve Türkiye’de kadın müzisyenler ve cinsiyete dayalı ayrımcılık. *Çalışma ve Toplum*, 2(65), 739-790.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ct/issue/71775/1155006>
- Matteo, S. (1986). The effect of sex and gender-schematic processing on sport participation. *Sex Roles*, 15, 417-432. <https://doi.org/10.1007/BF00287981>
- Önler, Z. (2008, Aralık 1). Kutadgu Bilig’de toplumsal kabul ve geleneklerden yansımalar. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(15), 441-455.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosbilder/issue/23135/247112>
- Platon. (2011). *Devlet* (çev: S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Scott, J. W. (2007). *Toplumsal cinsiyet: faydalı bir tarihsel analiz kategorisi*. Agora Kitaplığı.
- Tekin, S. (2010). Osmanlı’da kadın ve kadın hapisaneleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 29(47), 83-102. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000457
- Tezel, S. (1983). *Atatürk ve kadın*. Türk Ticaret Bankası Yayınları.
- Tuncer, H. (1989). Türk kadınının geçirdiği evrimin tarihçesi ve bugünkü durumu. *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, 6(16), 163-172. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/aamd/issue/54859/751269>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Zeyneloğlu, S. (2008). *Ankara’da hemşirelik öğrenimi gören üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları* (Tez. No. 224217) [Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Research and Publication Ethics

In this study, all the rules specified in the "Directive on Scientific Research and Publication Ethics of Higher Education Institutions" were followed. None of the actions specified under the second section of the Directive, "Actions Contrary to Scientific Research and Publication Ethics", were carried out.

Ethics committee permission information:

Name of the ethics review board: Sakarya University Non-Interventional Clinical Research Ethics Committee

Date of ethical review decision: 17.11.2023

Number of the ethical assessment certificate: E-61923333-050.99-306606

Declaration of Contribution Rate of Researchers to the Article

1st author contribution rate: 50%

2nd author contribution rate: 50%

Conflict of Interest Statement

There are no personal or financial conflicts of interest between the authors.




ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE

ISSN: 2536-4421

Atrf/Citation

Bıyıklıoğlu, Z. O. (2024). Piyano başlangıç eğitiminde kullanılan Czerny op.599, Czerny op.299, Czerny op.136, Czerny op.636, Burgmüller op.100, Duvernoy op. 176 ve Berens op.61 etütlerinin incelenmesi. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 329-364. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1309860>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 05.06.2023 Kabul Tarihi/Accepted: 12.06.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Research Article  10.31811/ojomus.1309860
---	--	---

Zeynep Oya BIYIKLIOĞLU

*Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, Atatürk
Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi
Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı,
z.oyaunal@gmail.com*



**PIYANO BAŞLANGIÇ EĞİTİMİNDE KULLANILAN CZERNY op.599,
CZERNY op.299, CZERNY op.136, CZERNY op.636, BURGMÜLLER
op.100, DUVERNOY op.176 VE BERENS op.61 ETÜTLERİNİN
İNCELENMESİ**

ÖZ

Literatürde farklı bestecilere ait, çeşitli seviyeler için yazılmış çok sayıda piyano etüdü bulunmaktadır. Ancak etüt kitapları incelendiğinde çoğu kez teknik çalışmaların sistemli bir biçimde sıralanmadığı gözlemlenmektedir. Piyano öğretmenleri öğrencilerine verdikleri etütlerde zorlanılan teknikleri düşünerek öğrencilerinin seviyelerini de göz önünde bulundurarak çalışılacak etütleri seçerler. Yapılan çalışmada etütler içerdikleri teknik çalışmalar bakımından incelenmiştir. Bu araştırma, etütlerin içinde bulunan teknik güçlükler göre veri tabanı oluşturma amacıyla yapılmıştır. Araştırmada piyano eğitiminde kullanılan Czerny op.599, Czerny op.299, Czerny op.136, Czerny op.636, Duvernoy op.176, Berens op.61, Burgmüller op.100 etüt kitaplarının özelliklerinin neler olduğu konusu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır. Araştırma temelde tarama özelliği ve doküman incelemesi niteliği taşımaktadır. Çalışmada 354 etüt incelenmiştir. Araştırmaya etüt kitaplarındaki eserlerin temel tüm özelliklerinin incelenmesiyle başlanmıştır. Daha sonra etütler içerdikleri tekniklere göre gruplandırılmıştır. Bu gruplandırmadan sonra her etüt bulunduğu teknik güçlüğü göre, başlangıç (1), orta (2) ve ileri (3) olmak üzere üç seviyeye ayrılmıştır. Bazı etütlerin birden fazla teknik güçlüğü içerdiği gözlemlenmiş bu tip etütlerde yoğunluk hangi çalışma üzerindeyse

etüt o çalışma grubuna dâhil edilmiştir. Yapılan çalışma ile etütler teknik güçlüklerine göre gruplanıp seviyelendirildiği için piyano eğitiminde sıkça kullanılan kaynak çalışması olacağı düşünülmektedir. İncelenen kitaplarda en çok işlenen tekniklerin sırasıyla sağ el çalışması, akor çalışması, 3'lü aralık çalışma, staccato, sol el çalışmaları ve gam çalışmaları olduğu, Czerny op.139 etüd kitabında her seviyeden eserlere yer verildiği, Czerny op.299 ve Czerny op.636 kitaplarında ileri seviyede eserler yer aldığı, Czerny op.599 kitabının orta seviyede yoğunlaştığı, Duvernoy op.176 ve Burgmüller op.100 kitaplarının orta seviyede etütler içerdiği, Berens op.100 ise ileri seviyede etütler içerdiği tespit edilmiştir. En fazla teknik çalışma barındıran etütlerin Czerny op.299 kitabında yer aldığı ve en fazla teknik çalışma içeren etüdün Czerny op.299 kitabında 38 numaralı etüt olduğu tespit edilmiştir. Tüm bu kitaplar içinde en fazla arpej çalışılan tonların Do Majör, Re Majör, Sol Majör ve Mi bemol Majör, Mi Majör ve La Majör tonları olduğu; en fazla arpej çalışılan tonların ise Do Majör, Fa Majör, Sol Majör tonları olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Piyano eğitimi, etüt, piyano etütleri, piyano tekniği.

EXAMINATION OF CZERNY op.599, CZERNY op.299, CZERNY op.136, CZERNY op.636, BURGMÜLLER op.100, DUVERNOY op.176 AND BERENS op.61 ETUDES USED IN PIANO BEGINNER EDUCATION

ABSTRACT

In the literature, there are many piano etudes written for various levels by different composers. However, when study books are examined, it is often observed that technical studies are not listed systematically. Piano teachers consider the difficult techniques in the etudes they give to their students and choose the etudes to be practiced by taking into account their students' levels. In the study, the studies were examined in terms of the technical studies they contained. This research was carried out with the aim of creating a database according to the technical difficulties in the studies. The main problem of the study is the characteristics of the study books Czerny op.599, Czerny op.299, Czerny op.136, Czerny op.636, Duvernoy op.176, Berens op.61, Burgmüller op.100 used in piano education. The research basically consists of scanning and document review. The study was limited to the designated etude books and 354 etudes were examined. The research started by examining all the basic features of the works in the study books. Then, the studies were grouped according to the techniques they included. After this grouping, each etude is divided into three levels according to its technical difficulty: beginner (1), intermediate (2) and advanced (3). It has been observed that some studies contain more than one technical difficulty, and in these types of studies, the study on which the focus is on is included in that study group. Since the studies are grouped and leveled according to their technical difficulties, it is thought that the study will be a frequently used reference work in piano education and will provide convenience for both students and teachers. The most frequently used techniques in all these books used at the beginner level are right hand practice, chord practice, 3rd interval practice, staccato, left work and scale studies, and works from all levels are included in the Czerny op.139 etude book, Czerny op.299 and Czerny op. It has been determined that the Czerny op.636 books contain advanced level works, the Czerny op.599 book concentrates on the intermediate level, the Duvernoy op.176 and Burgmüller op.100 books contain intermediate level studies, and the Berens op.100 contains advanced level studies. It has been determined that the etudes containing the most technical studies are in the Czerny op.299 book, and the etude

containing the most technical studies is etude number 38 in the Czerny op.299 book. Among all these books, the most arpeggio-studied tones are C Major, D Major, G Major and E flat Major, E Major and A Major. It has been determined that the tones most practiced arpeggio are C Major, F Major and G Major.

Keywords: Piano education, etude, piano etudes, piano technique.

1. GİRİŞ

Piyano Eğitimi küçük yaşlardan itibaren başlayarak sürekli yapılan egzersizler, çalışmalar sonucunda olgunluğa ulaşan, uzun bir eğitim sürecidir. Bu süreçte öğrenciyi doğru yönlendirmek, onu doğru yöntem ve tekniklerle çalıştırmak öğretmenin birinci görevidir (Ünal, 2008, s.2).

Müzik eğitiminde belirli zorlukları, güçlükleri yenmek ve çalgı ile ilgili belirli becerileri geliştirmek üzere hazırlanan çalışma parçalarına etüt denir. Piyano eğitiminde etütler parmak becerilerini, koordinasyonunu ve fiziksel dayanıklılığını geliştirmeyi amaçlar (Gültek, 2007, s.183). Piyano etütleri, içinde çalgı tekniğinin değişik güçlüklerini barındıran başlangıç seviyelerindeki egzersizlerden oluşabileceği gibi, ustalık düzeyinde çalma becerisi gerektiren eserlerden de oluşabilir. "Etüdün belli bir formu yoktur. İki ya da üç bölümlü şarkı, bazen de Rondo formunda yazılmasına karşın çoğunluğu özgün formdadır" (Say, 2009, s.189).

Piyano eğitiminin daha başlangıcından itibaren teknik becerilerin doğru olarak geliştirilmesi, öğrencilerin etkili ve duyarlı çalmalarını sağlayacak bir yaklaşım olarak görülmektedir. Çünkü piyano eğitiminin temel amacı uygun teknik yardımıyla eserlerin kendi temposunda ve doğru bir ifadeyle çalınmasını sağlamak olmalıdır. Diğer bir deyişle, elde edilen piyano tekniği, müzikal ifade için anahtar, yorum için ise bir araç olarak kabul edilmelidir. (Fink, 1992, s.4, aktaran Ekinci, 2004, s.50)

Etütler farklı kaynaklarda bestecinin ya da yazarın geldiği geleneğe göre farklı isimlerle anılmaktadır. Alıştırma, egzersiz, çalışma, ders ve etüt olarak adlandırılan kavramların hepsi etüt yerine kullanılmıştır. "Öğrenme ilkelerinde etüt (alıştırma, egzersiz), özellikle beceri konularının öğrenilmesi için büyük bir değer taşır. Alıştırma olmadan, hemen hemen hiçbir beceri kazanılmaz" (Binbaşoğlu, 1995, s.363).

Piyano çalma becerisinin kazanılabilmesi için de etütlere ihtiyaç duyulmaktadır. Gerek piyanoya yeni başlayan öğrencilerin gerekse ileri seviyelerdeki öğrencilerin, piyano çalarken karşılaştıkları güçlüklerle göre uygun egzersizleri içeren teknik çalışma parçalarına ihtiyaçları vardır. "Technique" sözcüğü Yunancadaki Tekhnikos sözcüğünden Fransızcaya geçmiştir. Bu sözcük de tehne sözcüğünden gelir ki anlamı sanattır.

Piyano tekniğiyle ilgili tanımları incelediğimizde Pamir (1984) piyano tekniğinin fiziksel, ruhsal ve sinirsel koşulların uyum gösterebilmesi bilimdir şeklinde ifade etmiştir. Leber ve Stark'a (1872) göre piyano tekniği; enstrümandan doğru yapıda, güzel zengin ton ve nüansın sağlanması yeteneğidir. Küçük ise

piyano tekniğini tanımlarken, piyano çalma eylemine doğrudan katılan piyanistlik elemanların uyumudur şeklinde ifade etmiştir.

Tekniği güçlü bir piyanist çaldığı eseri doğru yorumlayıp dinleyici ve besteci arasındaki köprü kurabilir. Piyano çalarken karşılaşılan teknik güçlüklerin giderilebilmesi için etütlere ihtiyaç duyulmaktadır.

Düzgün icra edilen bir etüt, dinleyicide, ilerlemiş bir yeteneği ve kontrollü bir parlaklığı çağrıştırmaktadır. Etüt piyanistin parmak becerisini, koordinasyonunu ve fiziksel dayanıklılığını geliştirmeyi amaçlamaktadır. 19.yüzyıl boyunca piyanoyu ciddi ve profesyonelce çalan, ya da öğreten pek çok besteci ve öğretmen, on ikili yirmi dördü, ya da ellili etüt setleri yayınlamıştı. Bu alanda en yüksek sayıya ulaşan kişi Viyana'lı Carl Czerny'di. Piyano konserlerindeki gösteri unsuru da etütlerin gelişmesinde önemli rol oynamıştır. (Gültek, 2007, s.183)

Piyano tekniği ile ilgili, geçmişte yaşanan tüm deneyimlerden, ileri sürülen tüm yaklaşım ve düşüncelerden günümüzde yararlanıldığı görülmektedir. Bu düşünce ve yaklaşımlar, esasında tarih boyunca her alanda hep görülen, en iyiyi, en güzeli ve en yararlıyı bulma çabalarıdır. Çalgının teknolojik olarak gelişmesi, eserlerin büyümesi, ifade anlayışındaki dönem görülen farklılıklar, çalma tekniklerindeki gelişme, değişme, hatta geçmiş çağlara dönüp geri gelmeler hep aynı paralelde olup biten arayışlardır. (Küçük, 2003, s.199)

Eldeki araştırmanın temel amacını, piyano eğitiminde kullanılan etüt kitaplarının incelenmesi oluşturmaktadır. Literatürde farklı bestecilere ait, çeşitli seviyeler için yazılmış çok sayıda piyano etüdü bulunmaktadır. Ancak etüt kitapları incelendiğinde çoğu kez teknik çalışmaların sistemli bir biçimde ardı ardına sıralanmadığı gözlemlenmektedir. Yapılan çalışmayla etütler içerdikleri teknik çalışmalar bakımından incelenmiştir. Araştırmada piyano eğitiminde kullanılan Czerny op.599, Czerny op.299, Czerny op.136, Czerny op.636, Duvernoy op.176, Berens op.61, Burgmüller op.100 incelenmiş ve araştırma belirlenen etüt kitapları ile sınırlı tutulmuştur.

Piyano etütlerini incelediğimiz zaman etütlerin bir kısmının özellikle belirli teknik güçlükler için hazırlandığı, bazılarının ise birden fazla farklı teknik güçlükleri kapsadığı gözlemlenmiştir. Çalışma kapsamında ilgili etüt kitapları incelenmiş ve özellikle çalışılan teknik alanlar belirlenmiştir. Bu teknik güçlükler için hazırlanan çalışmaları şöyle sıralayabiliriz:

- Üçlü aralıklar için yapılan çalışmalar
- Altılı aralıklar için yapılan çalışmalar
- Akor çalışmaları
- 3 zamanlı kırık arpej çalışmaları
- Alberti bası ile ilgili çalışmalar
- Staccato çalışmaları
- Tutulan notalar ile ilgili çalışmalar
- Eşitlik ve hız kazandıran çalışmalar
- Sağ el ile ilgili çalışmalar

- Sol el ile ilgili çalışmalar
- İki elin bağımsızlığı ile ilgili çalışmalar
- Gam çalışmaları
- 4. Ve 5. Parmaklar için yapılan çalışmalar
- Süslemeler ile ilgili çalışmalar
- Arpej çalışmaları
- Kromatik çalışmalar
- Oktav çalışmaları
- Ton değişimi ile ilgili çalışmalar
- Triole çalışmaları
- Ton değişimi ile ilgili çekilen güçlükler

Araştırmada toplam 354 etüt incelenmiştir. Araştırmaya etüt kitaplarındaki eserlerin tonlarına göre ayrılmalarıyla başlanmıştır. Daha sonra etütler içerdikleri teknik güçlükler göre gruplandırılmıştır. Bu gruplandırmadan sonra her etüt bulunduğu teknik güçlüğü göre, başlangıç (1), orta (2) ve ileri (3) olmak üzere üç seviyeye ayrılmıştır. Bu seviyelendirme yapılırken, en çok kullanılan etütlere ulaşılması amacıyla, üniversitelerin müzik eğitimi alınan bölümlerinde piyano başlangıç seviyeleri baz alınmıştır. Bazı etütlerin birden fazla teknik güçlüğü içerdiği gözlemlenmiş bu tip etütlerde yoğunluk hangi çalışma üzerindeyse etüt o çalışma grubuna dâhil edilmiştir

1.1. Problem

Literatürde farklı bestecilere ait, çeşitli seviyeler için yazılmış çok sayıda piyano etüdü bulunmaktadır. Ancak etüt kitapları incelendiğinde çoğu kez teknik çalışmaların sistemli bir biçimde ardı ardına sıralanmadığı gözlemlenmektedir. Yapılan çalışmayla etütler içerdikleri teknik çalışmalar bakımından incelenmiştir. Üniversitelerde profesyonel müzik eğitimi alınan bölümlerde başlangıç düzeyi piyano eğitiminde en çok kullanılan etüt kitapları olarak Czerny Op. 139, Czerny Op. 299, Czerny Op. 599, Czerny Op. 636, Duvernoy Op. 176, F. Burgmüller Op. 100 ve H. Berens Op. 61 tespit edilmiştir. Bu temel sekiz etüt kitabının özelliklerinin neler olduğu konusu çalışmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Yukarıda belirtilen temel problem doğrultusunda aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

- 1- Etüt kitaplarının seviyelerine göre teknik özellikleri nasıldır?
- 2- Birinci seviye etütlerin içinde bulunan çalışmalar nelerdir?
- 3- İkinci seviye etütlerin içinde bulunan çalışmalar nelerdir?
- 4- Üçüncü seviye etütlerin içinde bulunan çalışmalar nelerdir?
- 5- İçerisinde en çok teknik çalışma barındıran etütler hangileridir?

6- Tonları ve seviyelerine göre içinde gam çalışması bulunan etütler hangileridir?

7- Tonları ve seviyelerine göre içinde arpej çalışması bulunan etütler hangileridir?

1.2. Araştırmanın Önemi

Piyano eğitimi bireysel yapılan kişiye özel bir eğitim sürecidir. Piyano çalarken her öğrencinin zorlandığı teknik güçlükler, farklılık gösterir. Bu güçlükleri aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

- Üçlü aralık basarken çekilen güçlükler
- Altılı aralık basarken çekilen güçlükler
- Akor basarken çekilen güçlükler
- Alberti bası çalarken çekilen güçlükler
- Staccato çalarken çekilen güçlükler
- Tutulan notaları çalarken çekilen güçlükler
- Eşit ve hızlı çalarken çekilen güçlükler
- Sağ el çalarken çekilen güçlükler
- Sol el çalarken çekilen güçlükler
- İki elin bağımsızlığı ile ilgili çekilen güçlükler
- Gam çalarken çekilen güçlükler
- 4. ve 5. parmaklarla ilgili çekilen güçlükler
- Süslemeler ile ilgili çekilen güçlükler
- Arpej çalarken çekilen güçlükler
- Kromatik çalarken çekilen güçlükler
- Oktav çalarken çekilen güçlükler
- Triole çalarken çekilen güçlükler

Etüt kitaplarındaki eserler farklı teknik güçlükleri içlerinde barındırırlar. Ancak kolaydan zora doğru bir düzen içinde sıralanmadıkları için deneyimli bir öğretmen ile çalışan öğrenciler kişisel olarak çektikleri teknik problemlerine uygun eserleri bularak çalışabilirler. Öğrenciler kendileri parça seçerken ise çoğu zaman hangi etütü seçeceklerini bilemediklerinden dolayı için hedefe yönelik bir çalışma yapamazlar.

Piyano eğitimi alan öğrencilerin seviyelerine uygun teknik çalışmalar içeren eser seçmedikleri ve doğru tekniklerle çalışmadıkları zaman karşılaştıkları sorunları kısmen engellemeyi hedefleyen bu araştırma, alana katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Çalışma, var olan bir durumun tespiti niteliği taşıması dolayısıyla tarama modelinde bir çalışmadır. "Tarama modelleri geçmişte ya da halen var olan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve

olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez.” (Karasar, 1999, s. 77).

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini piyano eğitiminde kullanılan etütler oluştururken, örneklem olarak seçilerek kullanılan dokümanlar ise Czerny op.599, op.299, op.136, op.636, Duvernoy op.176, Berens op.61, Burgmüller op.100 etüt kitaplarıdır. Araştırma, örnekleme belirlenen bu etüt kitapları ile sınırlandırılmıştır. Çalışmada, belirli bir ölçüt doğrultusunda örnekleme yapılması dolayısıyla amaçlı örnekleme kullanılmıştır.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında yapılan literatür taramasında gerekli olan ve uygun görülen metotlar incelenmiş, çalışmanın problemi ile ilgili saptanan başlıklara göre eserler seçilip analiz edilmiş, temel müzikal ve teknik özellikleri belirlenmiştir. Alanda çok sayıda etüt olması nedeni ile piyano eğitimi seviyelerine uygun sıralanan metotlara öncelik verilerek eserler seçilmiştir. Araştırmada etütlerin içinde bulunan teknik güçlükler göre bir sınıflandırma oluşturulmuştur. Her etüt içerdiği teknik güçlüğü göre başlangıç (1), orta (2) ve ileri (3) olmak üzere üç seviyeye ayrılmıştır. Daha sonra her etüt içinde hangi tür çalışmalar uygulanıyorsa o çalışma grubuna dahil edilmiştir.

2.4. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

Araştırma problemi doğrultusunda etütler, seviyelerine göre incelendiğinde, şu bulgular elde edilmiştir:

Tablo 1

Czerny op. 139 Etüt Kitabında Yer Alan Etütlerin İçerdiği Teknik Özellikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulmuş sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
Czerny Op. 139	1	DoM	1	*																		
Czerny Op. 139	2	DoM	1			*		*				*										
Czerny Op. 139	3	DoM	1									*										

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulmuş sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
Czerny Op. 139	4	DoM	1	*		*																
Czerny Op. 139	5	DoM	1				*															
Czerny Op. 139	6	DoM	1	*						*												
Czerny Op. 139	7	DoM	1	*	*																	
Czerny Op. 139	8	DoM	1	*	*		*															
Czerny Op. 139	9	DoM	1	*	*																	
Czerny Op. 139	10	DoM	1	*	*		*															
Czerny Op. 139	11	DoM	1	*	*	*		*														
Czerny Op. 139	12	DoM	1	*			*										*					
Czerny Op. 139	13	DoM	1				*															
Czerny Op. 139	14	DoM	1																			*
Czerny Op. 139	15	DoM	1																			*
Czerny Op. 139	16	DoM	1	*	*																	
Czerny Op. 139	17	DoM	1					*														
Czerny Op. 139	18	DoM	1	*	*							*	*		*						*	
Czerny Op. 139	19	DoM	1	*								*	*		*							
Czerny Op. 139	20	DoM	2							*												
Czerny Op. 139	21	FaM	1	*		*				*												
Czerny Op. 139	22	FaM	2		*																	*
Czerny Op. 139	23	FaM	2				*		*	*							*					
Czerny Op. 139	24	SolM	2	*		*		*	*	*							*			*		
Czerny Op. 139	25	SolM	2					*	*	*	*											
Czerny Op. 139	26	DoM	2							*				*								
Czerny Op. 139	27	DoM	2	*		*		*	*	*												
Czerny Op. 139	28	DoM	2	*		*	*			*												
Czerny Op. 139	29	SolM	2	*		*				*					*							
Czerny Op. 139	30	FaM	2			*				*					*			*				
Czerny Op. 139	31	SibM	2	*		*				*												
Czerny Op. 139	32	SibM	2	*		*				*								*				
Czerny Op. 139	33	ReM	2	*		*				*												
Czerny Op. 139	34	DoM	2	*		*			*	*							*					
Czerny Op. 139	35	SibM	2	*		*		*	*	*										*		
Czerny Op. 139	36	ReM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	37	DoM	2	*		*				*							*	*				
Czerny Op. 139	38	SolM	2	*		*				*							*	*				
Czerny Op. 139	39	DoM	2	*		*				*							*	*				
Czerny Op. 139	40	FaM	2	*		*		*	*	*							*	*				
Czerny Op. 139	41	SolM	2	*		*		*	*	*							*	*				
Czerny Op. 139	42	ReM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	43	DoM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	44	DoM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	45	SibM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	46	DoM	3	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	47	FaM	2	*		*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	48	SolM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	49	MibM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	50	LaM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	51	LabM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	52	MiM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	53	DoM	3	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	54	MiM	3	*		*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	55	FaM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	56	ReM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	57	SolM	3	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	58	DoM	3	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	59	Lamin	2	*		*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	60	LaM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	61	DoM	3	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	62	LabM	2	*		*	*			*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	63	RebM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	64	SiM	2	*		*				*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	65	SolM	3	*		*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Czerny Op. 139	66	MiM	2	*		*		*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulmuş sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
Czerny Op. 139	67	DoM	3	*				*	*													
Czerny Op. 139	68	DoM	2			*						*										
Czerny Op. 139	69	Remin	2							*												
Czerny Op. 139	70	DoM	3			*						*						*				
Czerny Op. 139	71	SolM	3	*	*			*							*							
Czerny Op. 139	72	DoM	2			*						*										
Czerny Op. 139	73	FaM	3							*							*			*		
Czerny Op. 139	74	SolM	3				*			*							*					*
Czerny Op. 139	75	Solmin	2										*		*							
Czerny Op. 139	76	Simin	2			*									*					*		
Czerny Op. 139	77	DoM	3	*						*	*	*	*	*	*		*				*	*
Czerny Op. 139	78	Lamin	2				*										*				*	*
Czerny Op. 139	79	FaM	3	*		*			*	*							*					
Czerny Op. 139	80	Remin	3	*		*		*									*					
Czerny Op. 139	81	SibM	3				*			*		*		*	*		*					
Czerny Op. 139	82	Solmin	3	*		*			*	*			*	*	*		*					
Czerny Op. 139	83	MibM	3			*						*	*	*	*		*					
Czerny Op. 139	84	Domin	2	*										*								
Czerny Op. 139	85	LabM	3						*								*	*				
Czerny Op. 139	86	Famin	3							*	*	*					*					
Czerny Op. 139	87	Do#M	3						*								*				*	
Czerny Op. 139	88	Sibmin	3	*		*	*										*				*	*
Czerny Op. 139	89	Fa#min	3						*			*					*				*	*
Czerny Op. 139	90	Mibmin	3	*	*				*								*				*	*
Czerny Op. 139	91	SiM	3	*		*			*								*				*	*
Czerny Op. 139	92	SiM	3	*	*	*			*								*				*	*
Czerny Op. 139	93	MiM	3	*					*						*		*				*	*
Czerny Op. 139	94	Do#min	3					*				*	*				*				*	*
Czerny Op. 139	95	LaM	3	*					*			*	*		*	*					*	*
Czerny Op. 139	96	Fa#min	3			*																
Czerny Op. 139	97	ReM	3								*	*		*	*							
Czerny Op. 139	98	ReM	3							*				*	*							
Czerny Op. 139	99	SolM	3											*	*							
Czerny Op. 139	100	Mimin	3								*	*		*	*							

Tablo 1'de görüldüğü üzere, Czerny op139 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde çalışmaların daha çok 3'lü aralık (39 etüt, %13.80), tutulan sesler (38 etüt, %13.50), akorlar (36 etüt, %12.80), Süslemeler (34 etüt, %12.10), Sağ el (23 etüt, %8.16) ve gam çalışmaları (17 etüt, %6.03) üzerine yoğunlaştığı, en az işlenen tekniklerin ise 4. ve 5. Parmak (1 etüt, %0.35), Kromatik çalışmalar (2 etüt, %0.71), Alberti bası (3 etüt, %1.06), Ton değişimi (5 etüt, %1.77), Oktav (5 etüt, %1.77) ve Arpej (6 etüt, %2.13) çalışmaları olduğu görülmektedir.

Tablo 2

Czerny op.299 Etüt Kitabında Yer Alan Etütlerin İçerdiği Teknik Özellikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulan sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole	
Czerny Op. 299	1	DoM	2			*						*			*								
Czerny Op. 299	2	DoM	2			*						*	*		*								
Czerny Op. 299	3	DoM	3															*					
Czerny Op. 299	4	DoM	3			*		*				*			*								
Czerny Op. 299	5	DoM	3					*		*					*								
Czerny Op. 299	6	DoM	3					*		*		*			*							*	
Czerny Op. 299	7	DoM	3					*	*	*		*			*	*						*	*
Czerny Op. 299	8	DoM	3					*	*	*		*			*				*			*	*
Czerny Op. 299	9	DoM	3	*		*		*	*	*		*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	10	FaM	3					*		*		*	*		*		*				*	*	*
Czerny Op. 299	11	DoM	3	*		*		*		*		*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	12	FaM	3					*		*		*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	13	SibM	3					*		*		*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	14	FaM	3					*	*	*		*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	15	DoM	3			*		*		*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	16	SolM	3					*	*	*		*	*		*		*				*	*	*
Czerny Op. 299	17	FaM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*		*				*	*	*
Czerny Op. 299	18	SolM	3			*		*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	19	FaM	3			*		*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	20	DoM	3					*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	21	Domin	3					*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	22	SolM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	23	LaM	3					*	*	*	*	*	*		*	*					*	*	*
Czerny Op. 299	24	ReM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	25	MibM	3					*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	26	LaM	3					*	*	*	*	*	*	*	*		*				*	*	*
Czerny Op. 299	27	Solmin	3					*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	28	DoM	3			*		*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	29	MiM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*						*	*	*
Czerny Op. 299	30	DoM	3					*	*	*	*	*	*	*	*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	31	SibM	3			*		*	*	*	*	*	*		*			*		*	*	*	*
Czerny Op. 299	32	DoM	3			*		*	*	*	*	*	*	*	*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	33	MiM	3			*		*	*	*	*	*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	34	Lamin	3			*		*	*	*	*	*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	35	LaM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	36	DoM	3					*	*	*	*	*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	37	LabM	3			*		*	*	*	*	*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	38	SolM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*		*				*	*	*
Czerny Op. 299	39	RebM	3			*		*	*	*	*	*	*		*			*			*	*	*
Czerny Op. 299	40	FaM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*			*			*	*	*

Tablo 2'de görüldüğü üzere, Czerny op.299 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde çalışmaların daha çok Sağ el (30 etüt, %16.00), oktav (25 etüt, %13.30), staccato (22 etüt, %11.70), tutulan sesler (21 etüt, %11.20), akorlar (20 etüt, %10.60) ve sol el çalışmaları (17 etüt, %9.04) üzerine yoğunlaştığı; 6'lı aralık çalışmaları, 3 zamanlı kırık arpej ve Alberti basının hiç kullılmadığı; en az işlenen tekniklerin ise Ton değişimi (1 etüt, %0.53), Triole (1 etüt, %0.53), 4. ve 5. Parmak çalışmaları (2 etüt, %1.06), İki elin bağımsızlığı (3 etüt, %1.60) ve Süsleme (4 etüt, %2.13) çalışmaları olduğu görülmektedir.

Tablo 3

Czerny op.599 Etüt Kitabında Yer Alan Etütlerin İçerdiği Teknik Özellikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberty	Staccato	Tutulmuş sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole	
Czerny Op. 599	1	DoM	1											*									
Czerny Op. 599	2	DoM	1											*									
Czerny Op. 599	3	SolM	1											*									
Czerny Op. 599	4	DoM	1											*									
Czerny Op. 599	5	DoM	1											*									
Czerny Op. 599	6	SolM	1											*									
Czerny Op. 599	7	DoM	1											*									
Czerny Op. 599	8	DoM	1			*																	
Czerny Op. 599	9	DoM	1			*																	
Czerny Op. 599	10	DoM	1			*																	
Czerny Op. 599	11	DoM	1			*																	
Czerny Op. 599	12	DoM	1			*		*															
Czerny Op. 599	13	DoM	1			*		*	*														
Czerny Op. 599	14	DoM	1	*				*	*	*													
Czerny Op. 599	15	DoM	1	*				*	*	*													*
Czerny Op. 599	16	DoM	1	*	*			*	*	*		*											
Czerny Op. 599	17	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*											
Czerny Op. 599	18	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*				*							
Czerny Op. 599	19	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*								
Czerny Op. 599	20	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	21	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	22	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	23	DoM	1	*	*	*	*	*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	24	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	25	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	26	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	27	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	28	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	29	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	30	DoM	1	*	*	*		*	*	*	*				*			*					
Czerny Op. 599	31	DoM	1	*	*	*	*	*	*	*		*			*			*					*
Czerny Op. 599	32	DoM	1	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	33	DoM	1	*	*	*		*	*	*	*	*	*		*			*					
Czerny Op. 599	34	DoM	1	*	*	*	*	*	*	*		*			*			*					
Czerny Op. 599	35	DoM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	36	DoM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	37	DoM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	38	DoM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	39	SolM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	40	FaM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	41	SolM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			
Czerny Op. 599	42	FaM	2	*	*	*		*	*	*	*	*			*			*		*			
Czerny Op. 599	43	DoM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	44	DoM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	45	SolM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			
Czerny Op. 599	46	DoM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	47	FaM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	48	SibM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	49	SibM	2	*	*	*		*	*	*		*			*			*		*			
Czerny Op. 599	50	ReM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			
Czerny Op. 599	51	ReM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			
Czerny Op. 599	52	ReM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			
Czerny Op. 599	53	SibM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			
Czerny Op. 599	54	SibM	2	*	*	*		*	*	*	*	*			*			*		*			
Czerny Op. 599	55	SolM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			
Czerny Op. 599	56	FaM	2	*	*	*		*	*	*		*	*		*			*		*			

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulan sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
Czerny Op. 599	57	DoM	2	*		*					*				*							
Czerny Op. 599	58	DoM	2	*								*										
Czerny Op. 599	59	SolM	2	*		*					*											
Czerny Op. 599	60	FaM	2								*	*	*									
Czerny Op. 599	61	DoM	2			*					*	*	*		*							
Czerny Op. 599	62	SolM	2	*			*		*													
Czerny Op. 599	63	ReM	2			*					*				*							
Czerny Op. 599	64	SibM	2			*					*	*	*						*			
Czerny Op. 599	65	ReM	2	*					*		*	*	*				*					
Czerny Op. 599	66	LaM	2	*		*				*	*	*	*		*		*					
Czerny Op. 599	67	FaM	2	*				*	*		*	*	*				*					
Czerny Op. 599	68	DoM	2	*				*	*		*	*	*				*					
Czerny Op. 599	69	ReM	2							*	*	*	*		*		*					
Czerny Op. 599	70	MibM	2							*	*	*	*		*		*					*
Czerny Op. 599	71	FaM	2						*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	72	SibM	2						*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	73	ReM	2						*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	74	DoM	2						*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	75	MibM	2						*	*	*	*	*				*		*			
Czerny Op. 599	76	SolM	2						*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	77	LaM	2	*					*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	78	FaM	2	*	*				*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	79	SibM	2			*			*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	80	DoM	2					*	*	*	*	*	*				*					*
Czerny Op. 599	81	DoM	2						*	*	*	*	*				*					*
Czerny Op. 599	82	FaM	2	*					*	*	*	*	*				*					*
Czerny Op. 599	83	SibM	2	*		*		*	*	*	*	*	*				*					*
Czerny Op. 599	84	DoM	2							*	*	*	*				*	*				
Czerny Op. 599	85	ReM	2							*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	86	DoM	2							*	*	*	*				*					*
Czerny Op. 599	87	FaM	2			*		*	*	*	*	*	*				*					*
Czerny Op. 599	88	SibM	2	*	*	*		*	*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	89	SolM	2	*		*		*	*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	90	DoM	2	*		*		*	*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	91	SolM	3	*		*		*	*	*	*	*	*				*					
Czerny Op. 599	92	DoM	2										*		*		*					
Czerny Op. 599	93	LabM	3	*							*	*	*				*					
Czerny Op. 599	94	MiM	3			*		*	*	*	*	*	*		*		*					
Czerny Op. 599	95	LaM	3			*		*	*	*	*	*	*		*		*					
Czerny Op. 599	96	ReM	3			*		*	*	*	*	*	*		*		*	*				
Czerny Op. 599	97	SolM	3			*		*	*	*	*	*	*		*		*	*				*
Czerny Op. 599	98	DoM	3	*		*		*	*	*	*	*	*		*		*	*				
Czerny Op. 599	99	SiM	3							*	*	*	*		*		*	*				
Czerny Op. 599	100	RebM	3						*	*	*	*	*		*		*	*				

Tablo 3'de görüldüğü üzere, Czerny op.599 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde çalışmaların daha çok 3'lü aralık çalışmaları (42 etüt, %15.38), Akorlar (39 etüt, %14.29), Staccato (39 etüt, %14.29), Sağ el (32 etüt, %11.72), Tutulan sesler (23 etüt, %8.42) ve Gam çalışmaları (17 etüt, %6.23) üzerine yoğunlaştığı; Ton değişiminin hiç kullanılmadığı; en az işlenen tekniklerin ise 4. ve 5. Parmak çalışmaları (1 etüt, %0.37), oktav (3 etüt, %1.10), kromatik çalışmalar (3 etüt, %1.10), 3 zamanlı kırık arpej (4 etüt, %1.47) ve Alberti bası (5 etüt, %1.83) çalışmaları olduğu görülmektedir.

Tablo 4

Czerny op.636 Etüt Kitabında Yer Alan Etütlerin İçerdiği Teknik Özellikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulan sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
Czerny Op. 636	1	DoM	3							*		*										
Czerny Op. 636	2	SolM	3							*			*									
Czerny Op. 636	3	DoM	3	*	*			*				*	*									
Czerny Op. 636	4	FaM	3	*								*	*				*					
Czerny Op. 636	5	ReM	3			*						*	*		*							
Czerny Op. 636	6	LaM	3	*	*	*						*	*		*							
Czerny Op. 636	7	DoM	3			*			*			*	*					*				
Czerny Op. 636	8	DoM	3			*						*	*					*				
Czerny Op. 636	9	FaM	3			*		*	*	*	*	*	*					*		*		
Czerny Op. 636	10	SibM	3					*	*	*	*	*	*									
Czerny Op. 636	11	ReM	3			*						*	*		*							
Czerny Op. 636	12	MibM	3							*	*	*	*					*				*
Czerny Op. 636	13	DoM	3	*	*	*			*	*	*	*	*									
Czerny Op. 636	14	Lamin	3			*						*	*				*	*		*		
Czerny Op. 636	15	LaM	3									*	*							*	*	
Czerny Op. 636	16	LabM	3			*			*	*	*	*	*							*	*	
Czerny Op. 636	17	SolM	3	*	*	*			*	*	*	*	*							*	*	
Czerny Op. 636	18	RebM	3						*	*	*	*	*					*				
Czerny Op. 636	19	DoM	3							*	*	*	*						*			
Czerny Op. 636	20	LabM	3	*					*	*	*	*	*							*	*	
Czerny Op. 636	21	DoM	3			*						*	*									
Czerny Op. 636	22	FaM	3						*	*	*	*	*									
Czerny Op. 636	23	ReM	3									*	*		*			*		*	*	
Czerny Op. 636	24	DoM	3							*	*	*	*					*		*	*	

Tablo 4'te görüldüğü üzere, Czerny op.636 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Sağ el çalışmaları (16 etüt, %18.39), Tutulan sesler (12 etüt, %13.79), Akorlar (11 etüt, %12.64), Sol el çalışmaları (10 etüt, %11.49) ve Arpej (8 etüt, %9.20) çalışmaları olduğu görülmüştür. 3 Zamanlı kırık arpej, Alberti bası, İki elin bağımsızlığı, 4. ve 5. Parmak çalışmaları ve Ton değişimi çalışmalarının hiç kullanılmadığı en az kullanılan tekniklerin ise Kromatik çalışmalar (1 etüt, %1.15), Triole (1 etüt, %1.15), Süslemeler (2 etüt, %2.30), 6'lı Aralık (3 etüt, %3.45) ve Staccato (3 etüt, %3.45) teknikleri olduğu görülmüştür.

Tablo 5

Duvernoy op. 176 Etüt Kitabında Yer Alan Etütlerin İçerdiği Teknik Özellikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulan sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
Duvernoy Op. 176	1	DoM	2			*						*										*
Duvernoy Op. 176	2	DoM	2																			*
Duvernoy Op. 176	3	DoM	2																			*
Duvernoy Op. 176	4	DoM	3								*	*										*
Duvernoy Op. 176	5	SolM	2								*	*										*
Duvernoy Op. 176	6	SolM	2					*														*
Duvernoy Op. 176	7	FaM	2	*								*										*
Duvernoy Op. 176	8	FaM	2	*	*				*			*										*
Duvernoy Op. 176	9	ReM	2								*											*
Duvernoy Op. 176	10	ReM	2	*				*														*
Duvernoy Op. 176	11	SolM	2	*	*	*																*
Duvernoy Op. 176	12	SolM	2				*															*
Duvernoy Op. 176	13	DoM	2		*						*		*									*
Duvernoy Op. 176	14	LaM	2								*	*	*									*
Duvernoy Op. 176	15	LaM	2								*	*	*									*
Duvernoy Op. 176	16	SolM	2		*					*		*	*									*
Duvernoy Op. 176	17	FaM	2	*							*	*	*									*
Duvernoy Op. 176	18	Lamin	2				*		*													*
Duvernoy Op. 176	19	SibM	2									*	*									*
Duvernoy Op. 176	20	SolM	2							*												*
Duvernoy Op. 176	21	MibM	2			*						*										*
Duvernoy Op. 176	22	MibM	2	*																		*
Duvernoy Op. 176	23	DoM	2	*								*										*
Duvernoy Op. 176	24	DoM	2	*	*				*													*
Duvernoy Op. 176	25	FaM	2	*		*			*													*

Tablo 5'te görüldüğü üzere, Duvernoy op.176 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Sağ el çalışmaları (12 etüt, %20.69), 3'lü aralık çalışmaları (9 etüt, %15.52), İki el eşitlik ve hız çalışmaları (6 etüt, %10.34), 6'lı aralık çalışmaları (5 etüt, %8.62), Staccato (5 etüt, %8.62) ve 6'lı aralık (5 etüt, %8.62) çalışmaları olduğu görülmüştür. 4. ve 5. Parmak, Süslemeler, Arpej, Kromatik çalışmalar, Oktav, Ton değişimi ve Triole çalışmalarının Duvernoy op.176 etüt kitabında hiç kullanılmadığı ve 3 Zamanlı kırık arpej (2 etüt, %3.45), Alberti (2 etüt, %3.45), Tutulan sesler (2 etüt, %3.45), İki elin bağımsızlığı (2 etüt, %3.45), Akorlar (4 etüt, %6.90) ve Sol el (4 etüt, %6.90) tekniklerinin az kullanılan teknikler olduğu görülmüştür.

Tablo 6

F. Burgmüller op.100 Etüt Kitabında Yer Alan Etütlerin İçerdiği Teknik Özellikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulan sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
F. Burgmüller Op. 100	1	DoM	1			*				*	*	*	*									
F. Burgmüller Op. 100	2	DoM	1			*		*				*	*									
F. Burgmüller Op. 100	3	SolM	1			*			*													
F. Burgmüller Op. 100	4	DoM	1	*	*			*				*	*									
F. Burgmüller Op. 100	5	FaM	1			*					*	*	*		*							
F. Burgmüller Op. 100	6	DoM	1					*			*	*	*		*							
F. Burgmüller Op. 100	7	SolM	1						*									*				
F. Burgmüller Op. 100	8	FaM	2			*		*									*	*				
F. Burgmüller Op. 100	9	DoM	2	*	*	*		*			*	*	*				*			*		
F. Burgmüller Op. 100	10	ReM	2			*		*			*	*	*				*					
F. Burgmüller Op. 100	11	DoM	2		*			*			*	*	*				*					
F. Burgmüller Op. 100	12	Lamin	2			*											*					*
F. Burgmüller Op. 100	13	DoM	2					*		*							*					
F. Burgmüller Op. 100	14	SolM	2			*		*	*								*					
F. Burgmüller Op. 100	15	Domin	2			*		*									*					
F. Burgmüller Op. 100	16	Solmin	2	*		*		*									*					
F. Burgmüller Op. 100	17	FaM	2			*		*	*								*			*		
F. Burgmüller Op. 100	18	Mimin	2			*		*	*								*			*		
F. Burgmüller Op. 100	19	LaM	2	*		*		*		*							*			*		
F. Burgmüller Op. 100	20	Remin	2			*	*	*		*	*						*			*	*	
F. Burgmüller Op. 100	21	SolM	2			*		*		*							*					*
F. Burgmüller Op. 100	22	LabM	2			*		*	*								*					
F. Burgmüller Op. 100	23	MibM	2	*	*	*		*	*								*					
F. Burgmüller Op. 100	24	SolM	2			*		*	*					*			*					
F. Burgmüller Op. 100	25	DoM	2	*	*	*		*	*	*				*			*					

Tablo 6'da görüldüğü üzere, F.Burgmüller Op. 100 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Akorlar (16 etüt, %19.05), Staccato (16 etüt, %19.05), Tutulan sesler (10 etüt, %11.90), 'lü Aralık (6 etüt, %7.14), İki el eşitlik ve hız (6 etüt, %7.14) ve Süsleme (6 etüt, %7.14) tekniklerinin olduğu görülmüştür. Alberti bası, 4. ve 5. Parmak ve Kromatik çalışmaların bu kitapta hiç kullanılmadığı; 3 Zamanlı kırık arpej (1 etüt, %1.19), İki elin bağımsızlığı (1 etüt, %1.19), Arpej (1 etüt, %1.19), Ton değişimi (1 etüt, %1.19), Gamlar (2 etüt, %2.38), Triole (2 etüt, %2.38) tekniklerinin ise az kullanılan teknikler olduğu görülmüştür.

Tablo 7

H. Berens op.61 Etüt Kitabında Yer Alan Etütlerin İçerdiği Teknik Özellikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3' lü Aralık	6' lı Aralık	Akorlar	3 Zamanlı kırık arpej	Alberti	Staccato	Tutulan sesler	İki el eşitlik ve hız	Sağ el	Sol el	İki elin bağımsızlığı	Gamlar	4. ve 5. parmak	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav	Ton değişimi	Triole
H. Berens Op. 61	1	DoM	2			*									*							
H. Berens Op. 61	2	DoM	2			*						*	*		*							
H. Berens Op. 61	3	DoM	3			*							*		*							
H. Berens Op. 61	4	FaM	3					*	*			*	*		*							
H. Berens Op. 61	5	DoM	3						*			*	*		*							
H. Berens Op. 61	6	DoM	3			*						*	*		*							
H. Berens Op. 61	7	SolM	3									*	*					*				
H. Berens Op. 61	8	FaM	3						*			*	*		*			*				
H. Berens Op. 61	9	DoM	3	*				*				*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	10	FaM	3						*			*	*		*			*			*	
H. Berens Op. 61	11	SolM	3			*				*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	12	DoM	3	*				*				*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	13	Lamin	3									*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	14	DoM	3	*					*			*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	15	Lamin	3	*					*			*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	16	DoM	3			*		*				*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	17	DoM	3					*			*	*	*		*			*			*	
H. Berens Op. 61	18	DoM	3			*						*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	19	Domin	3						*			*	*		*			*			*	
H. Berens Op. 61	20	SolM	3					*				*	*		*		*				*	
H. Berens Op. 61	21	Mimin	3			*				*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	22	SolM	3	*					*			*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	23	DoM	3			*				*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	24	DoM	3	*		*			*			*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	25	Lamin	3	*					*	*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	26	Remin	3			*				*		*	*		*			*			*	
H. Berens Op. 61	27	DoM	3	*						*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	28	Solmin	3	*					*			*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	29	DoM	3			*			*			*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	30	DoM	3	*					*			*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	31	MibM	3						*	*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	32	Lamin	3	*		*			*	*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	33	DoM	3						*	*		*	*		*		*				*	
H. Berens Op. 61	34	DoM	3			*			*	*		*	*		*		*				*	
H. Berens Op. 61	35	LabM	3						*	*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	36	Mimin	3					*	*	*		*	*		*						*	
H. Berens Op. 61	37	DoM	3	*				*	*	*		*	*		*		*		*		*	*
H. Berens Op. 61	38	SolM	3						*	*		*	*		*			*			*	*
H. Berens Op. 61	39	FaM	3			*			*	*		*	*		*			*			*	*
H. Berens Op. 61	40	Mimin	3					*	*	*		*	*		*			*			*	*
Toplam				123	27	141	19	10	107	124	62	146	72	23	65	4	63	32	11	55	9	22

Tablo 7'de görüldüğü üzere, H.Berens Op. 61 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Sağ el (28 etüt, %19.58), Tutulan sesler (18 etüt, %12.59), Akorlar (15 etüt, %10.49), Sol el (15 etüt, %10.49) ve Oktav (13 etüt, %9.09) teknikleri olduğu; 6'lı Aralık, 3 Zamanlı kırık arpej, Alberti bası, ki elin bağımsızlığı, 4. ve 5. Parmak çalışmaları ve Triole çalışmalarının bu kitapta hiç kullanılmadığı; Kromatik çalışmalar (1 etüt, %0.70), Süslemeler (2 etüt, %1.40), Ton değişimi (2 etüt, %1.40), Arpej (6 etüt, %4.20) ve Staccato (8 etüt, %5.59) tekniklerinin ise az kullanılan teknikler olduğu görülmüştür.

Tüm etüt kitapları incelendiğinde, en çok işlenen tekniklerin sırasıyla sağ el çalışması (146 etüt), akorlar (141 etüt), 3'lü aralık çalışma (123 etüt), staccato (107 etüt), sol el çalışmaları (72 etüt) ve gam çalışmaları (65 etüt) olduğu görülmüştür. En az işlenen tekniklerin ise sırasıyla 4. ve 5. Parmak çalışması (4 etüt), ton değişimi (9 etüt), Alberti bası (10 etüt), kromatik çalışmalar (11 etüt), 3 zamanlı kırık arpej (19 etüt), triole çalışmaları (22 etüt) ve iki elin bağımsızlığı ile ilgili çalışmaların (23 etüt) olduğu görülmüştür. Süsleme (63 etüt), iki el eşitlik ve hız (62 etüt), oktav (55 etüt), arpej (32 etüt), 6'lı aralık çalışması (27 etüt) orta düzeyde kullanıldığı söylenebilir.

Tablo 8

Etüt Kitapları İçinde Kullanılan Tekniklerin Frekans ve Yüzde Dağılımları

Kitap	Czerny op.139		Czerny op.299		Czerny op.599		Czerny op.636		Duvernoy op.176		Burgmüller op.100		Berens op.61	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
3'lü Aralık	39	13.83	9	4.79	42	15.38	6	6.90	9	15.52	6	7.14	12	8.39
6'lı Aralık	7	2.48	0	0	7	2.56	3	3.45	5	8.62	5	5.95	0	0.00
Akorlar	36	12.77	20	10.6	39	14.29	11	12.64	4	6.90	16	19.05	15	10.49
3 Zamanlı kırık arpej	12	4.26	0	0	4	1.47	0	0.00	2	3.45	1	1.19	0	0.00
Alberti	3	1.06	0	0	5	1.83	0	0.00	2	3.45	0	0.00	0	0.00
Staccato	14	4.96	22	11.7	39	14.29	3	3.45	5	8.62	16	19.05	8	5.59
Tutulan sesler	38	13.48	21	11.2	23	8.42	12	13.79	2	3.45	10	11.90	18	12.59
İki el eşitlik ve hız	8	2.84	16	8.51	11	4.03	4	4.60	6	10.34	6	7.14	11	7.69
Sağ el	23	8.16	30	16	32	11.72	16	18.39	12	20.69	5	5.95	28	19.58
Sol el	12	4.26	17	9.04	11	4.03	10	11.49	4	6.90	3	3.57	15	10.49
İki elin bağımsızlığı	9	3.19	3	1.6	8	2.93	0	0.00	2	3.45	1	1.19	0	0.00
Gamlar	17	6.03	8	4.26	17	6.23	4	4.60	5	8.62	2	2.38	12	8.39
4. ve 5. parmak	1	0.35	2	1.06	1	0.37	0	0.00	0	0.00	0	0.00	0	0.00
Süslemeler	34	12.06	4	2.13	15	5.49	2	2.30	0	0.00	6	7.14	2	1.40
Arpej	6	2.13	5	2.66	6	2.20	8	9.20	0	0.00	1	1.19	6	4.20
Kromatik çalışmalar	2	0.71	4	2.13	3	1.10	1	1.15	0	0.00	0	0.00	1	0.70
Oktav	5	1.77	25	13.3	3	1.10	6	6.90	0	0.00	3	3.57	13	9.09
Ton değişimi	5	1.77	1	0.53	0	0.00	0	0.00	0	0.00	1	1.19	2	1.40
Triole	11	3.90	1	0.53	7	2.56	1	1.15	0	0.00	2	2.38	0	0.00
Toplam	282	100.0	188	100.0	273	100.0	87	100.0	58	100.0	84	100.0	143	100.0

Tablo 9

Etüt Kitaplarının Seviyelerine Göre Gruplandırılması

Eser Adı	Seviye	Eser Sayısı	Toplam Eser Sayısı
Czemy Op. 139	1	20	100
	2	46	
	3	34	
Czemy Op. 299	1	-	40
	2	2	
	3	38	
Czemy Op. 599	1	34	100
	2	57	
	3	9	
Czemy Op. 636	1	-	24
	2	-	
	3	24	
Duvernoy Op. 176	1	-	25
	2	24	
	3	1	
F. Burgmüller Op. 100	1	7	25
	2	18	
	3	-	
H. Berens Op. 61	1	-	40
	2	2	
	3	38	
Tüm eserlerin toplamı			364

Çalışmada etütlerin zorluk düzeylerine göre başlangıç seviyesi (birinci seviye), orta seviye (ikinci seviye) ve ileri seviye (üçüncü seviye) olmak üzere üç farklı düzey temel alınmıştır. Tablo 9’da görüldüğü üzere Czerny op 139 kitabındaki toplam 100 eserden birinci seviyedeki eserlerin sayısı 20, ikinci seviyedeki eserlerin sayısı 46, üçüncü seviyedeki eserlerin sayısı ise 34 adettir. Czerny op. 299 kitabındaki toplam 40 eserden birinci seviyede uygulanabilecek esere rastlanmamıştır. Bu kitaptaki ikinci seviye eserlerin sayısı 2, üçüncü seviye eserlerin sayısı ise 38 adettir. Czerny op. 599 kitabındaki toplam 100 eserden, birinci seviyedeki eserlerin sayısı 34 ikinci seviyedeki eserlerin sayısı 57, üçüncü seviyedeki eserlerin sayısı ise 9 adettir. Czerny op.636 kitabındaki toplam 24 eserden hepsi üçüncü seviyede bulunmaktadır. Duvernoy op. 176 kitabındaki toplam 25 eserden 1 tanesi üçüncü seviyede, 24 tanesi ikinci seviyede olup, birinci seviyede eser bulunmamaktadır. Burgmüller op. 100 kitabındaki toplam 25 eserden 7 tanesi birinci, 18 tanesi ikinci seviyede olup, üçüncü seviyede esere rastlanmamıştır. Berens op.61 kitabındaki 40 eserden 2 tanesi ikinci seviye, 38 tanesi üçüncü seviye olup birinci seviyede eser bulunmamıştır.

Tablo 10

Birinci Seviye Etütlerin İçinde Bulunan Çalışmalar

Seviye	İçerdiği Çalışma	f	%
1. Seviye	3'lü aralık çalışması	26	42.62
	6'lı aralık çalışması	6	9.84
	Akorlar	23	37.70
	3 Zamanlı kırık arpej çalışması	7	11.48
	Alberti bas çalışması	4	6.56
	Staccato	20	32.79
	Tutulan sesler	9	14.75
	İki el eşitlik ve hız çalışması	3	4.92
	Sağ el hız kazandırma çalışması	17	27.87
	Sol el hız kazandırma çalışması	4	6.56
	İki elin bağımsızlığı çalışması	7	11.48
	Gamlar	7	11.48
	4. ve 5. parmak çalışması	1	1.64
	Süslemeler	1	1.64
	Arpej	4	6.56
	Kromatik çalışmalar	0	0.00
	Oktav çalışması	2	3.28
Ton değişimi çalışması	0	0.00	
Triole çalışması	4	6.56	
Toplam		61 Eser	100.0

Tablo 10'da belirtildiği üzere 1. Seviyede olduğu tespit edilen 61 eserden, 3'lü aralık çalışması içinde barındıran etüt sayısı 26 adet (%42.62), 6'lı aralık çalışması içinde barındıran etüt sayısı 6 adet (%9.84), akor çalışması içinde barındıran etüt sayısı 23 adet (%37.70), 3 zamanlı kırık akorları içinde barındıran etüt sayısı 7 adet (%11.48), Alberti basını içinde barındıran etüt sayısı 4 adet (%6.56), Staccato çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 20 adet (%32.79), Tutulan sesleri içinde barındıran etüt sayısı 9 adet (%14.75), İki el eşitlik ve hız çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 3 adet (%4.92), Sağ el hız kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 17 adet (%27.87), Sol el hız kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 4 adet (%6.56), İki elin bağımsızlığını kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 7 adet (%11.48), Gamları içinde barındıran etüt sayısı 7 adet (%11.48), 4. ve 5. Parmak çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 1 adet (%1.64), Süslemeleri içinde barındıran etüt sayısı 1 adet (%1.64), Arpej çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 4 adet (%6.56), Oktav çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 2 adet (%3.28), Triole çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 4 adettir (%6.56). Ton değişimi ve Kromatik çalışmaları içinde barındıran etüt bulunmamaktadır.

Birinci düzey eserlerinde daha çok 3'lü aralık çalışması (26 eser, %42.62), Akor çalışması (23 eser, %37.70), Staccato (20 eser, %32.79), Sağ el hız kazandırma çalışması (17 eser, %27.87) ve Tutulan sesler (9 eser, %14.75) ile ilgili çalışmalara ağırlık verildiği, Kromatik çalışmalar ve Ton değişimi

çalışmalarına yer verilmediği, Süsleme (1 eser, %1.64), 4. ve 5. parmak çalışması (1 eser, %1.64), Oktav çalışması (2 eser, %3.28), Alberti bas çalışması (4 eser, %6.56), Sol el hız kazandırma çalışması (4 eser, %6.56), Arpej (4 eser, %6.56), Triole çalışması (4 eser, %6.56) ve İki el eşitlik ve hız çalışması (3 eser, %4.92) gibi çalışmalara az yer verildiği görülmektedir.

Tablo 11

İkinci Seviye Etütlerin İçinde Bulunan Çalışmalar

Seviye	İçerdiği Çalışma	f	%
2. Seviye	3'lü aralık çalışması	53	35.57
	6'lı aralık çalışması	15	10.07
	Akorlar	58	38.93
	3 Zamanlı kırık arpej çalışması	8	5.37
	Alberti bas çalışması	5	3.36
	Staccato	44	29.53
	Tutulan sesler	48	32.21
	İki el eşitlik ve hız çalışması	21	14.09
	Sağ el hız kazandırma çalışması	40	26.85
	Sol el hız kazandırma çalışması	18	12.08
	İki elin bağımsızlığı çalışması	6	4.03
	Gamlar	25	16.78
	4. ve 5. parmak çalışması	0	0.00
	Süslemeler	36	24.16
	Arpej	5	3.36
	Kromatik çalışmalar	4	2.68
	Oktav çalışması	8	5.37
	Ton değişimi çalışması	1	0.67
	Triole çalışması	11	7.38
		Toplam	149 Eser

Tablo 11'de belirtildiği üzere 2. Seviyede olduğu tespit edilen 149 eserden, 3'lü aralık çalışması içinde barındıran etüt sayısı 53 adet (%35.57), 6'lı aralık çalışması içinde barındıran etüt sayısı 15 adet (%10.07), Akor çalışması içinde barındıran etüt sayısı 58 adet (%38.93), 3 zamanlı kırık akorları içinde barındıran etüt sayısı 8 adet (%5.37), Alberti basını içinde barındıran etüt sayısı 5 adet (%3.36), Staccato çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 44 adet (%29.53), Tutulan sesleri içinde barındıran etüt sayısı 48 adet (%32.21), İki el eşitlik ve hız çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 21 adet (%14.09), Sağ el hız kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 40 adet (%26.85), Sol el hız kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 18 adet (%12.08), İki elin bağımsızlığını kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 6 adet (%4.03), Gamları içinde barındıran etüt sayısı 25 adet 16.78, Süslemeleri içinde barındıran etüt sayısı 36 adet (%24.16), Arpej çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 5 adet (%3.36), Kromatik çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 4 adet (%2.68), Oktav çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 8 adet (%5.37), Ton değişimi çalışmalarını içinde barındıran

etüt sayısı 1 adet (%0.67), Triole çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 11 adettir (%7.38). 4. ve 5. Parmak çalışmalarını içinde barındıran etüt bulunmamaktadır.

İkinci düzey eserlerinde daha çok Akor çalışması (58 eser, %38.93), 3'lü aralık çalışması (53 eser, %35.57), Tutulan sesler (48 eser, %32.21), Staccato (44 eser, %29.53), ve Sağ el hız kazandırma çalışması (40 eser, %26.85) ile ilgili çalışmalara ağırlık verildiği; Ton değişimi çalışması (1 eser, %0,67), Kromatik çalışmalar (4 eser, %2,68), Arpej (5 eser, %3,36), Alberti bas çalışması (5 eser, %3,36) ve İki elin bağımsızlığı çalışması (6 eser, %4,03) gibi çalışmalara az yer verildiği ve 4. ve 5. parmak çalışmalarına yer verilmediği görülmektedir.

Tablo 12

Üçüncü Seviye Etütlerin İçinde Bulunan Çalışmalar

Seviye	İçerdiği Çalışma	f	%
3. Seviye	3'lü aralık çalışması	53	36.81
	6'lı aralık çalışması	15	10.42
	Akorlar	58	40.28
	3 Zamanlı kırık arpej çalışması	8	5.56
	Alberti bas çalışması	5	3.47
	Staccato	44	30.56
	Tutulan sesler	48	33.33
	İki el eşitlik ve hız çalışması	21	14.58
	Sağ el hız kazandırma çalışması	40	27.78
	Sol el hız kazandırma çalışması	18	12.50
	İki elin bağımsızlığı çalışması	6	4.17
	Gamlar	25	17.36
	4. ve 5. parmak çalışması	0	0.00
	Süslemeler	36	25.00
	Arpej	5	3.47
	Kromatik çalışmalar	4	2.78
	Oktav çalışması	8	5.56
	Ton değişimi çalışması	1	0.69
	Triole çalışması	11	7.64
		Toplam	144 Eser

Tablo 12'de belirtildiği üzere 3. Seviyede olduğu tespit edilen 144 eserden, 3'lü aralık çalışması içinde barındıran etüt sayısı 53 adet (%36.81), 6'lı aralıkları içinde barındıran etüt sayısı 15 adet (%10.42), Akor çalışması içinde barındıran etüt sayısı 58 adet (%40.28), 3 zamanlı kırık akorları içinde barındıran etüt sayısı 4 adet (%35.57), Alberti basını içinde barındıran etüt sayısı 5 adet (%3.47), Staccato çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 44 adet (%30.56), Tutulan sesleri içinde barındıran etüt sayısı 48 adet (%33.33), İki el eşitlik ve hız çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 21 adet (%14.58), Sağ el hız kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 40 adet (%27.78), Sol el hız kazandıran çalışmaları içinde barındıran etüt sayısı 18 adet (%12.50), İki elin bağımsızlığını kazandıran çalışmaları

çinde barındıran etüt sayısı 6 adet (%4.17), Gamları içinde barındıran etüt sayısı 25 adet (%17.36), Süslemeleri içinde barındıran etüt sayısı 36 adet (%25.00), Arpej çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 5 adet (%3.47), Kromatik çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 4 adet (%2.78), Oktav çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 8 adet (%5.56), Ton değişimi çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 1 adet (%0.69), Triole çalışmalarını içinde barındıran etüt sayısı 11 adettir (%7.64). İçinde 4. ve 5. Parmak çalışmalarını barındıran etüt bulunmamaktadır.

Üçüncü düzey eserlerinde daha çok Akor çalışması (58 eser, %40.28), 3'lü aralık çalışması (53 eser, %36.81), Tutulan sesler (48 eser, %33.33), Staccato (44 eser, %30.56) ve Sağ el hız kazandırma çalışması (40 eser, %27.78) ile ilgili çalışmalara ağırlık verildiği; İki elin bağımsızlığı çalışması (6 eser, %4.17), Alberti bas çalışması (5 eser, %3.47), Arpej (5 eser, %3.47), Kromatik çalışmalar (4 eser, %2.78) ve Ton değişimi çalışması (1 eser, %0.69) gibi çalışmalara az yer verildiği ve 4. ve 5. parmak çalışmalarına yer verilmediği görülmektedir.

Tablo 13

Farklı Tekniklerden En Çok Teknik Çalışma Barındıran Etütler ve İçerdikleri Teknikler

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi	3A	6A	Akorlar	3 zamanlı kırık arpej Ç.	Alberti	Stac.	Tutulan Sesler	İki el eşitlik ve hız Ç.	Sağ El Ç.	Sol el Ç.	İki elin bağımsızlığı Ç.	Gamlar	4. ve 5. parmak Ç.	Süslemeler	Arpej	Kromatik çalışmalar	Oktav Ç.	Ton değişimi Ç.	Triole Ç.
Czemy Op. 299	9	DoM	3	*	*			*	*	*	*	*	*							*		
Czemy Op. 299	31	SibM	3		*			*		*	*	*	*						*	*		
Czemy Op. 299	38	SoM	3	*	*			*	*	*	*	*	*				*			*		
Czemy Op. 299	40	FaM	3	*	*			*	*	*	*	*	*							*		
Czemy Op. 599	45	SoM	2		*			*		*	*	*	*									
H. Berens Op.61	16	DoM	3		*			*		*	*	*	*									

En fazla teknik çalışma barındıran etütlerin neredeyse tamamının Czerny op.299 kitabında bulunduğu görülmektedir (9 numaralı etüt 7 farklı teknik, 31 numaralı etüt 7 farklı teknik, 38 numaralı etüt 9 farklı teknik, 40 numaralı etüt 8 farklı teknik ve 45 numaralı etüt 4 farklı teknik). H.Berens op.61 etüt kitabında 16 numaralı etüt de 4 farklı teknikle fazla teknik çalışma içeren etütler arasında yer almıştır.

İncelenen etütlerden farklı teknik çalışmalardan en çok teknik çalışmayı içinde barındıran eserin Czerny op.299 kitabında no.38 olduğu tespit edilmiştir. Bu etüt, 3. seviye olup içinde üçlü aralık, akor, staccato, tutulan sesler, süslemeler, oktav çalışmaları, iki el hız kazandıran çalışmalar, sağ el ve sol el çalışmalarını barındırmaktadır.

Tablo 14

İçinde Gam Çalışması Bulunan Etütlerin Tonlarına ve Seviyelerine Göre Sınıflandırılması

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi
Czerny Op. 139	19	DoM	1
Czerny Op. 139	29	SolM	2
Czerny Op. 139	36	ReM	2
Czerny Op. 139	54	MiM	3
Czerny Op. 139	55	FaM	2
Czerny Op. 139	61	DoM	3
Czerny Op. 139	64	SiM	2
Czerny Op. 139	71	SolM	3
Czerny Op. 139	75	Solm	2
Czerny Op. 139	76	Simin	2
Czerny Op. 139	77	DoM	3
Czerny Op. 139	81	SibM	3
Czerny Op. 139	83	MibM	3
Czerny Op. 139	93	MiM	3
Czerny Op. 139	95	LaM	3
Czerny Op. 139	97	ReM	3
Czerny Op. 139	100	Mim	3
Czerny Op. 299	1	DoM	2
Czerny Op. 299	2	DoM	2
Czerny Op. 299	5	DoM	3
Czerny Op. 299	15	DoM	3
Czerny Op. 299	25	MibM	3
Czerny Op. 299	28	DoM	3
Czerny Op. 299	29	MiM	3
Czerny Op. 299	36	DoM	3
Czerny Op. 599	19	DoM	1
Czerny Op. 599	22	DoM	1
Czerny Op. 599	26	DoM	1
Czerny Op. 599	27	DoM	1
Czerny Op. 599	49	SibM	2
Czerny Op. 599	50	ReM	2
Czerny Op. 599	55	SolM	2
Czerny Op. 599	57	DoM	2

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi
Czerny Op. 599	61	DoM	2
Czerny Op. 599	63	ReM	2
Czerny Op. 599	66	LaM	2
Czerny Op. 599	69	ReM	2
Czerny Op. 599	70	MibM	2
Czerny Op. 599	92	DoM	2
Czerny Op. 599	94	MiM	3
Czerny Op. 599	97	SolM	3
Czerny Op. 599	99	SiM	3
Czerny Op. 636	5	ReM	3
Czerny Op. 636	6	LaM	3
Czerny Op. 636	11	ReM	3
Czerny Op. 636	23	ReM	3
Duvernoy Op. 176	1	DoM	2
Duvernoy Op. 176	10	ReM	2
Duvernoy Op. 176	14	LaM	2
Duvernoy Op. 176	18	Lam	2
Duvernoy Op. 176	21	MibM	2
F. Burgmüller Op. 100	5	FaM	1
F. Burgmüller Op. 100	6	DoM	1
H. Berens Op. 61	1	DoM	2
H. Berens Op. 61	2	DoM	2
H. Berens Op. 61	3	DoM	3
H. Berens Op. 61	4	FaM	3
H. Berens Op. 61	5	DoM	3
H. Berens Op. 61	9	DoM	3
H. Berens Op. 61	15	Lam	3
H. Berens Op. 61	21	Mim	3
H. Berens Op. 61	31	MibM	3
H. Berens Op. 61	35	LabM	3
H. Berens Op. 61	36	Mim	3
H. Berens Op. 61	38	SolM	3

Tablo 14’de içinde gam çalışması bulunan etütlerin tonları ve düzeyleri belirtilmiştir. Eserlerin tonlarının dağılımını aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 15

İçinde Gam Çalışması Bulunan Etütlerin Tonlarına Göre Frekans ve Yüzde Dağılımı

Ton	f	%
DoM	23	35.38
ReM	9	13.85
SolM	5	7.69
MibM	5	7.69
MiM	4	6.15
LaM	4	6.15
FaM	3	4.62
Mim	3	4.62
Sim	2	3.08
SibM	2	3.08
Lam	2	3.08
SiM	1	1.54
LabM	1	1.54
Solm	1	1.54
Toplam	65	100.00

İçinde Gam Çalışması bulunan etütlerin tonları incelendiğinde en fazla arpej çalışılan tonlar olarak Do Majör (23 etüt, %35.38), Re Majör, (9 etüt, %13.85), Sol Majör ve Mi bemol Majör (5 etüt, %7.69), Mi Majör ve La Majör (4 etüt, %6.15) tonlarında olduğu görülmüştür. Si Majör, La bemol Majör ve Sol minör tonlarında 1'er etüt (%1.54) ve Si minör, Si bemol Majör ve La minör tonlarında 2'şer etüt (%3.08) ve Fa Majör ve Mi minör tonlarında 3'er etüt (%4.62) bulunduğu görülmüştür.

Tablo 16

İçinde Arpej Çalışması Bulunan Etütlerin Tonlarına ve Seviyelerine Göre Sınıflandırılması

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi
Czerny Op. 139	30	FaM	2
Czerny Op. 139	37	DoM	2
Czerny Op. 139	41	SolM	2
Czerny Op. 139	55	FaM	2
Czerny Op. 139	70	DoM	3
Czerny Op. 139	85	LabM	3
Czerny Op. 299	3	DoM	3
Czerny Op. 299	11	DoM	3
Czerny Op. 299	12	FaM	3
Czerny Op. 299	30	DoM	3

Eser Adı	No	Tonu	Seviyesi
Czerny Op. 299	32	DoM	3
Czerny Op. 599	20	DoM	1
Czerny Op. 599	22	DoM	1
Czerny Op. 599	23	DoM	1
Czerny Op. 599	84	DoM	2
Czerny Op. 599	96	ReM	3
Czerny Op. 599	100	RebM	3
Czerny Op. 636	7	DoM	3
Czerny Op. 636	8	DoM	3
Czerny Op. 636	9	FaM	3
Czerny Op. 636	12	MibM	3
Czerny Op. 636	14	Lamin	3
Czerny Op. 636	18	RebM	3
Czerny Op. 636	23	ReM	3
Czerny Op. 636	24	DoM	3
F. Burgmüller Op. 100	7	SolM	1
H. Berens Op. 61	7	SolM	3
H. Berens Op. 61	8	FaM	3
H. Berens Op. 61	17	DoM	3
H. Berens Op. 61	19	Domin	3
H. Berens Op. 61	26	Remin	3
H. Berens Op. 61	37	DoM	3

Tablo 16'da içinde arpej çalışması barındıran etütlerin tonları ve düzeyleri belirtilmiştir. Eserlerin tonlarının dağılımı aşağıdaki tabloda sunulmuştur.

Tablo 17

İçinde Arpej Çalışması Bulunan Etütlerin Tonlarına Göre Frekans ve Yüzde Dağılımı

Ton	f	%
DoM	15	46.88
FaM	5	15.63
SolM	3	9.38
Rem	2	6.25
RebM	2	6.25
LabM	1	3.13
MibM	1	3.13
Lam	1	3.13
ReM	1	3.13

Dom	1	3.13
Toplam	32	100.00

İçinde Arpej Çalışması bulunan etütlerin tonları incelendiğinde en fazla arpej çalışılan tonlar olarak Do Majör (15 etüt, %46.88), Fa Majör, (5 etüt, %15.63), Sol Majör, (3 etüt, %9.38) tonlarında olduğu görülmüştür. Mi bemol Majör, La minör, Re Majör ve Do minör tonlarında 1'er etüt (%3.13) ve Re minör ve Re bemol Majör tonlarında 2'şer etüt (%6.25) bulunduğu görülmüştür.

4. SONUÇ, TARTIŞMA ve ÖNERİLER

4.1. SONUÇ

Çalışma kapsamında ele alınan özellikle başlangıç düzeyinde kullanılan etüt kitapları (Czerny op.139, Czerny op.299, Czerny op.599, Czerny op.636, Duvernoy op.176, F.Burgmüller Op.100 ve H.Berens Op.61) incelendiğinde, en çok işlenen tekniklerin sırasıyla sağ el çalışması, akorlar, 3'lü aralık çalışma, staccato, sol el çalışmaları ve gam çalışmaları olduğu görülmüştür. En az işlenen tekniklerin ise sırasıyla 4. ve 5. Parmak çalışması, ton değişimi, Alberti bası, kromatik çalışmalar, 3 zamanlı kırık arpej, triole çalışmaları ve iki elin bağımsızlığı ile ilgili çalışmaların olduğu görülmüştür. Süsleme, iki el eşitlik ve hız, oktav, arpej, 6'lı aralık çalışması orta düzeyde kullanıldığı söylenebilir.

Czerny op139 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde çalışmaların daha çok 3'lü aralık, tutulan sesler, akorlar, Süslemeler, Sağ el ve gam çalışmaları üzerine yoğunlaştığı, en az işlenen tekniklerin ise 4. ve 5. Parmak, Kromatik çalışmalar, Alberti bası, Ton değişimi, Oktav ve Arpej çalışmaları olduğu görülmektedir.

Czerny op.299 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde çalışmaların daha çok Sağ el, oktav, staccato, tutulan sesler, akorlar ve sol el çalışmaları üzerine yoğunlaştığı; 6'lı aralık çalışmaları, 3 zamanlı kırık arpej ve Alberti basının hiç kullanılmadığı; en az işlenen tekniklerin ise Ton değişimi, Triole, 4. ve 5. Parmak çalışmaları, İki elin bağımsızlığı ve Süsleme çalışmaları olduğu görülmektedir.

Czerny op.599 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde çalışmaların daha çok 3'lü aralık çalışmaları, Akorlar, Staccato, Sağ el, Tutulan sesler ve Gam çalışmaları üzerine yoğunlaştığı; Ton değişiminin hiç kullnılmadığı; en az işlenen tekniklerin ise 4. ve 5. Parmak çalışmaları, oktav, kromatik çalışmalar, 3 zamanlı kırık arpej ve Alberti bası) çalışmaları olduğu görülmektedir.

Czerny op.636 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Sağ el çalışmaları, Tutulan sesler, Akorlar, Sol el çalışmaları ve Arpej çalışmaları olduğu görülmüştür. 3 Zamanlı kırık arpej, Alberti bası, İki elin bağımsızlığı, 4. ve 5. Parmak çalışmaları ve Ton değişimi çalışmalarının hiç kullnılmadığı en az kullanılan tekniklerin ise Kromatik çalışmalar, Triole, Süslemeler, 6'lı Aralık ve Staccato teknikleri olduğu görülmüştür.

Duvernoy op.176 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Sağ el çalışmaları, 3'lü aralık çalışmaları, İki el eşitlik ve hız çalışmaları, 6'lı aralık çalışmaları, Staccato ve 6'lı aralık çalışmaları olduğu görülmüştür. 4. ve 5. Parmak, Süslemeler, Arpej, Kromatik çalışmalar, Oktav, Ton değişimi ve Triole çalışmalarının hiç kullanılmadığı ve 3 Zamanlı kırık arpej, Alberti, Tutulan sesler, İki elin bağımsızlığı, Akorlar ve Sol el tekniklerinin az kullanılan teknikler olduğu görülmüştür.

F.Burgmüller Op. 100 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Akorlar, Staccato, Tutulan sesler, 'lü Aralık, İki el eşitlik ve hız ve Süsleme tekniklerinin olduğu görülmüştür. Alberti bası, 4. ve 5. Parmak ve Kromatik çalışmaların bu kitapta hiç kullanılmadığı; 3 Zamanlı kırık arpej, İki elin bağımsızlığı, Arpej, Ton değişimi, Gamlar, Triole tekniklerinin ise az kullanılan teknikler olduğu görülmüştür.

H.Berens Op. 61 etüt kitabı içeriğinde kullanılan teknikler incelendiğinde en sık kullanılan tekniklerin Sağ el, Tutulan sesler, Akorlar, Sol el ve Oktav teknikleri olduğu; 6'lı Aralık, 3 Zamanlı kırık arpej, Alberti bası, ki elin bağımsızlığı, 4. ve 5. Parmak çalışmaları ve Triole çalışmalarının bu kitapta hiç kullanılmadığı; Kromatik çalışmalar, Süslemeler, Ton değişimi, Arpej ve Staccato tekniklerinin ise az kullanılan teknikler olduğu görülmüştür.

Çalışmada etütlerin zorluk düzeylerine göre başlangıç seviyesi (birinci seviye), orta seviye (ikinci seviye) ve ileri seviye (üçüncü seviye) olmak üzere üç farklı düzey temel alınmıştır. Czerny op.139 kitabındaki eserler incelendiğinde, ikinci seviyedeki ve üçüncü seviyede daha fazla olduğunu tespit edilmiştir. Czerny op.299 kitabındaki eserler içinde birinci seviyede eser bulunamazken, kitabın daha çok üçüncü seviye eserleri içerdiği ortaya çıkarılmıştır. Czerny op.599 kitabındaki eserlerin ağırlıklı olarak ikinci seviyede vır ardaında birinci seviyede olduğu, üçüncü seviyedeki eserlerin ise az olduğu tespit edilmiştir. Czerny op.636 kitabındaki tüm eserlerin üçüncü seviyede olduğu görülmüştür. Duvernoy op.176 eserlerin neredeyse tamamının ikinci seviyede olduğu ve birinci seviyede eser bulunmadığı tespit edilmiştir. Burgmüller op.100 kitabındaki eserlerin daha çok ikinci seviyede olduğu ve kitapta üçüncü seviyede eser bulunmadığı görülmüştür. Berens op.61 kitabındaki 40 eserden 2 tanesi ikinci seviye, 38 tanesi üçüncü seviye olup birinci seviyede eser bulunmamıştır.

Czerny op.139 etüd kitabında her seviyeden eserlere yer verirken, op.299 ve op.636 kitaplarında ileri seviyede eserlere yer vermiş, op.599 kitabında orta seviyede yoğunlaşmıştır. Duvernoy op.176 ve Burgmüller op.100 kitapları orta seviyedeki etütlere yer verirken, Berens op.100 ise ileri seviyeli etütlere yer vermiştir.

Çalışmada etütlerin zorluk düzeylerine göre başlangıç seviyesi (birinci seviye), orta seviye (ikinci seviye) ve ileri seviye (üçüncü seviye) olmak üzere üç farklı düzey temel alınmıştır, eserler bu düzeyler çerçevesinde gruplanmıştır. Birinci düzey eserlerinde daha çok 3'lü aralık çalışması, Akor çalışması, Staccato, Sağ el hız kazandırma çalışması ve Tutulan sesler ile ilgili çalışmalara ağırlık verildiği, Kromatik çalışmalar ve Ton değişimi çalışmalarına yer verilmediği, Süsleme, 4. ve 5. parmak çalışması, Oktav çalışması, Alberti bas çalışması, Sol el hız kazandırma çalışması, Arpej, Triole çalışması ve İki el

eşitlik ve hız çalışması ile ilgili çalışmalara az yer verildiği tespit edilmiştir. İkinci düzey eserlerinde daha çok Akor çalışması, 3'lü aralık çalışması, Tutulan sesler, Staccato, ve Sağ el hız kazandırma çalışması ile ilgili çalışmalara ağırlık verildiği; Ton değişimi çalışması, Kromatik çalışmalar, Arpej, Alberti bas çalışması ve İki elin bağımsızlığı çalışması gibi çalışmalara az yer verildiği ve 4. ve 5. parmak çalışmalarına yer verilmediği görülmüştür. Üçüncü düzey eserlerinde daha çok Akor çalışması, 3'lü aralık çalışması, Tutulan sesler, Staccato ve Sağ el hız kazandırma çalışması ile ilgili çalışmalara ağırlık verildiği; İki elin bağımsızlığı çalışması, Alberti bas çalışması, Arpej, Kromatik çalışmalar ve Ton değişimi çalışması gibi çalışmalara az yer verildiği ve 4. ve 5. parmak çalışmalarına yer verilmediği tespit edilmiştir.

3'lü aralık çalışması, Akor çalışması, Staccato, Sağ el hız kazandırma çalışması ve Tutulan sesler ile ilgili çalışmaların her düzeyde en çok işlenen teknikler olduğu, her düzeyde en az yer alan tekniklerin ise Kromatik çalışmalar, Ton değişimi ve 4. ve 5. parmak çalışmaları olduğu tespit edilmiştir.

En fazla teknik çalışma barındıran etütlerin neredeyse tamamının Czerny op.299 kitabında (9 numaralı etüt 7 farklı teknik, 31 numaralı etüt 7 farklı teknik, 38 numaralı etüt 9 farklı teknik, 40 numaralı etüt 8 farklı teknik ve 45 numaralı etüt 4 farklı teknik) bulunduğu tespit edilmiştir. H.Berens op.61 etüt kitabında 16 numaralı etüt de 4 farklı teknikle fazla teknik çalışma içeren etütler arasında almıştır. İncelenen etütlerden farklı teknik çalışmalardan en çok teknik çalışmayı içinde barındıran eserin Czerny op.299 kitabunda 38 numaralı etüt olduğu tespit edilmiştir. Bu etüt, 3. seviye olup içinde üçlü aralık, akor, staccato, tutulan sesler, süslemeler, oktav çalışmaları, iki el hız kazandıran çalışmalar, sağ el ve sol el çalışmalarını barındırmaktadır.

İçinde Gam Çalışması bulunan etütlerin tonları incelendiğinde en fazla gam çalışılan tonların sırasıyla Do Majör, Re Majör, Sol Majör ve Mi bemol Majör, Mi Majör ve La Majör tonları olduğu; Si Majör, La bemol Majör, Sol minör, Si minör, Si bemol Majör, Fa Majör ve Mi minör tonlarında az sayıda Gam Çalışması etüdü bulunduğu tespit edilmiştir.

İçinde Arpej Çalışması bulunan etütlerin tonları incelendiğinde en fazla arpej çalışılan tonların Do Majör, Fa Majör, Sol Majör tonları olduğu; Mi bemol Majör, La minör, Re Majör, Do minör, Re minör ve Re bemol Majör tonlarında az sayıda Arpej Çalışması etüdü bulunduğu tespit edilmiştir.

4.2. TARTIŞMA

Yapılan literatür çalışmasında başka çalışmalarda da bu etüt kitaplarının incelendiği görülmüştür. Genel olarak Czerny etütleri ile ilgili çalışmalara daha çok rastlanmıştır.

Duverney op.176 etütlerinde temel tonaliteler ve ölçü birimlerinin dışına çıkılmadığı, başlangıç düzeyine uygun, yüksek tempo içermeyen terimlerin seçildiği, teknik açıdan her iki elde en temel ve başlangıç düzeyi için gerekli tekniklere yer verildiği görülmüştür (Ömür, 2022, s.569). Czerny op.599 etütlerinde ise legato çalma, staccato çalma, bağ sonu staccatosu çalma, parmak geçişlerini çalma ve akor çalma teknik davranışlarının yoğun olarak işlendiği görülmektedir (Korkmaz, 2021, s. 221).

Oğan ve Albuz'un (2014) çalışmasında, Czerny Op.599 ve Baptiste Duvernoy op.176 metotlarının klasik dönem sonatin icralarında genel, müzikal ve teknik anlamda olumlu yönde etkisinin olduğu görülmüştür.

Mete'nin (2004) çalışmasında piyano eğitimcilerin piyano eğitiminde etüt çalışılmasını gerekli gördüğü ve kullandığı, tüm düzeylerde Czerny etütlerden yararlandığı ve Czerny Op.599 etüt kitabının piyano tekniğine giriş için kullanılabilir geçerli ve güvenilir bir kaynak kitap olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Demir'in (2022) çalışmasında da üniversitede her düzey piyano eğitiminde Czerny piyano etütlerinden yararlanıldığı ve en çok Op. 599, Op. 777, Op. 849, Op. 636, Op. 299 ve Op. 740 piyano etüt kitaplarının kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Kazemi ve Shayan (2021), Czerny op.599 kitabının aşama aşama ilerleyen yapısıyla, dörtlük ve sekizlik notalar, daha sonra bileşik ölçüler ve üçleme-sekizlik notalar, onaltılıkların şeklinde ilerlediğini, bu etütlerin el rotasyonu ve hız alıştırmaları için mekanik alıştırmaların, süsleme notalarının ve adım adım olması dolayısıyla, piyanoda fiziksel yeterliliğe ulaşmak için her yaş düzeyinde uygun olduğunu tespit etmişlerdir. Liu (2022) da Czerny etütlerinin seçilmesinin nedenlerinden birinin, diğerlerinin yanı sıra beş parmak desenleri, diziler, arpejler ve tekrarlanan notalar dahil olmak üzere tüm temel parmak becerilerini kapsaması olduğunu ifade etmektedir. Toptaş ve Çeşit (2014) de Czerny Op.599 kitabından elde edilen kazanımların sadece bu kaynak kitap için değil aynı zamanda ileriki dönemlerde çalışılacak olan birçok piyano eserine de katkıda bulunacağı vurgulamıştır.

Sonuç olarak çalışma kapsamında ele alınan Czerny op.139, Czerny op.299, Czerny op.599, Czerny op.636, Duvernoy op.176, F.Burgmüller Op.100 ve H.Berens Op.61 kitaplarının çeşitli tonlarda, piyanoda kullanılan teknikler bakımından zengin, geliştirici kitaplar olduğu, başlangıç düzeyinden ileri düzeylere kadar kullanılabilir kitaplar olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4.3. ÖNERİLER

Araştırmada elde edilen bilgiler doğrultusunda sunulan öneriler maddeleştirilerek sunulmuştur:

- 1- Piyano eğitiminde öğrencilerin çalışması için etüt seçilirken etütlerin seviyeleri göz önünde bulundurulmalıdır.
- 2- Piyano eğitiminde öğrencilerin çalışması için etüt seçilirken etütlerin teknik özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır.

KAYNAKÇA

Binbaşıoğlu, C. (1995). *Eğitim psikolojisi*. Gül Yayınevi.

Demir, F. (2022). *Carl Czerny piyano etütlerinin müzik öğretmenliği lisans programı piyano derslerinde yer alan teknik becerilere göre uygulanabilirliği: Çanakkale örneği* (Tez No. 731355) [Yüksek Lisans tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.

Ekinci, H. (2004). *Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi A.B.D. piyano derslerinde karşılaşılan teknik alıştırmalar sorunu hedefe uygun teknik alıştırmalar örnekleri* (Tez

- No. 149479) [Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Fink, S. (1992). *Mastering piano technique*. Amedeus Pres.
- Gültek, B. (2007). *Bir çalgının biyografisi*. Epilog Yayıncılık.
- Karasar, N. (1999). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler*. Nobel Yayın Dağıtım Ltd.Şti.
- Kazemi, M., & Shayan, R.G. (2021). Investigating Carl Czerny's approach to teaching notes, rhythm and nonchordal tone and accidental in etude opus 599. *American Journal of Art and Design*, 6 (4) 153-157. <https://doi.org/10.11648/j.ajad.20210604.17>
- Korkmaz, O. (2021). Piyano eğitimine başlangıçta kullanılan etüdlerin teknik düzeyi açısından incelenmesi. *İdil*, 78 220-231. <https://doi.org/10.7816/idil-10-78-05>
- Küçük, A. (2003). Piyano tekniğinin tarihi gelişim sürecine genel bir bakış. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, Malatya.
- Leber, L., & Stark, L. (1872). *Theoretical and practical piano-school (Part I-III)*. New York G. Schirmer.
- Liu, J. (2022). *A popular teaching resource for training piano technique in China: Études by Carl Czerny* [Yüksek lisans tezi, Baylor Üniversitesi]. Baylor University School of Music. <https://baylor-ir.tdl.org/items/ee625b20-aaa0-4fb0-9991-fc7d3d2d95bf>.
- Mete, M. (2004). *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalında piyano öğretiminde kullanılan czerny op. 599 etütlerinin piyano eğitimi açısından değerlendirilmesi* (Tez No. 145141) [Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Oğan, F. D., & Albuz, A. (2015). Piyano öğretiminde Carl Czerny op.599 ve Jean-Baptiste Duvernoy op.176 metodlarında yer alan etüdlerin klasik dönem sonatin icralarına etki durumu. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(1), 397-426. <https://dergipark.org.tr/en/pub/tsadergisi/issue/21494/230440>
- Ömür, Ö. (2022). Piyano eğitiminde başlangıç etütleri içinde yer alan Duvernoy Op.176 etüt kitabının analizi. *Turkish Studies*, 17(3), 569-582. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.58032>.
- Pamir, L. (1984). *Çağdaş piyano eğitimi*. Beyaz Köşk Yayıncılık.
- Say, A. (2009). *Müzik sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Toptaş, B., & Çeşit, C. (2014). Carl Czerny Op.599 etüt kitabında sol el eşlik yapılarının incelenmesi. *Fine Arts*, 9(2) 66-83. <https://dergipark.org.tr/en/pub/nwsafine/issue/19888/213012>.
- Ünal, Z. O. (2008). *Probleme dayalı öğrenme modelinin piyano ve öğretimi alanındaki yeterlilik algısına etkisi* (Tez No. 233348) [Yüksek Lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayınevi.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Studies are also needed to acquire piano playing skills. Both beginner piano students and advanced students need technical practice pieces that include appropriate exercises according to the difficulties they encounter while playing the piano. The word "Technique" came into French from the Greek word Tekhnikos. This word comes from the word tekhnē, which means art.

When we examine the definitions of piano technique, Pamir (1984); He stated that piano technique is the science of adapting physical, spiritual and nervous conditions. According to Leber and Stark (1872), piano technique; It is the ability to obtain beautiful, rich tone and nuance from the instrument in the correct structure. Küçük, while defining the piano technique, stated that it is the harmony of pianist elements that directly participate in the act of playing the piano.

A total of 354 studies were examined in the research. Within the scope of the study, relevant study books were examined and especially the technical areas studied were determined. We can list the studies prepared for these technical difficulties as follows: Studies for 3rd intervals, Studies on 6th intervals, Chord exercises, 3-time broken arpeggio exercises, Studies on Alberti bass, Staccato exercises, Studies on held notes, Studies that increase equality and speed, Studies on the right hand, Studies on the left hand, Studies on the independence of both hands, Scale studies, Studies for the 4th and 5th fingers, Studies on decorations, Arpeggio exercises, Chromatic studies, Octave studies, Studies on tone change, Triole studies.

Czemy Op. 139, Czemy Op. 299, Czemy Op. 599, Czemy Op. 636, Duvernoy Op. 176, F. Burgmüller Op. 100 and H. Berens Op. 61 were identified. The main problem of the study is the characteristics of these eight basic study books. For these purposes, the technical properties of etude books according to their levels, etudes at different levels, etudes containing the most technical studies, level and tonal properties of etudes with scale studies and arpeggio studies were examined.

2. Method

The study is based on the screening model as it identifies an existing situation. "Scanning models are research approaches that aim to describe a past or present situation as it exists. The event, individual or object that is the subject of the research is tried to be defined in its own conditions and as it is. No effort is made to change or influence them in any way." (Karasar, 1999, p. 77). Since the etude books discussed within the scope of the study are technically / musically examined, the study also has the feature of document review. Research related to document analysis "involves the analysis of written materials containing information about the targeted phenomenon or phenomena" (Yıldırım and Şimşek, 2018, p.189).

While the universe of this research consists of etudes used in piano education, the documents selected and used as samples are Czerny op.599, op.299, op.136, op.636, Duvernoy op.176, Berens op.61, Burgmüller op.100 etude books. The research was limited to these study books determined in the sample. In the study, purposeful sampling was used because sampling was made in line with a certain criterion.

In the literature review carried out within the scope of the research, the necessary and appropriate methods were examined, the works were selected and analyzed according to the determined titles related to the problem of the study, and their basic musical and technical features were determined. Since there are many studies in the field, works were selected by giving priority to the methods listed according to piano education levels. In the research, a classification was created according to the technical difficulties in the studies. Each etude is divided into three levels: beginner (1), intermediate (2) and advanced (3) according to the technical difficulty it contains. Then, whatever type of studies were implemented in each study was included in that study group.

3. Conclusion And Discussion

The etude books used within the scope of the study, especially those used at the beginner level (Czerny op.139, Czerny op.299, Czerny op.599, Czerny op.636, Duvernoy op.176, F.Burgmüller Op.100 and H.Berens Op.61) When examined, it was seen that the most commonly used techniques were right hand work, chords, 3rd interval work, staccato, left work and scale work, respectively. It was observed that the least studied techniques were 4th and 5th finger exercises, tone change, Alberti bass, chromatic studies, 3-time broken arpeggio, triole exercises and studies on the independence of both hands. It can be said that ornamentation, two-handed equality and speed, octave, arpeggio, 6th interval practice are used at a moderate level.

In the study, three different levels were taken as basis according to the difficulty levels of the studies: beginner level (first level), intermediate level (second level) and advanced level (third level). When the works in the Czerny op.139 book were examined, it was determined that there were more in the second level and third level. While there are no first level works among the works in the Czerny op.299 book, it has been revealed that the book contains mostly third level works. It has been determined that the works in the Czerny op.599 book are predominantly at the second level, followed by the first level, and the works at the third level are few. It has been observed that all works in Czerny op.636 are at the third level. It has been determined that almost all of the Duvernoy op.176 works are at the second level and there are no works at the first level. It has been observed that the works in Burgmüller op.100 are mostly at the second level and there are no third level works in the book. Of the 40 works in Berens op.61, 2 are second level, 38 are third level, and there are no first level works.

While Czerny included works at all levels in his op.139 study book, he included advanced level works in his op.299 and op.636 books, and concentrated on the intermediate level in his op.599 book. While

Duvernoy op.176 and Burgmüller op.100 books include intermediate level studies, Berens op.100 includes advanced studies.

In the study, three different levels were taken as basis according to the difficulty levels of the etudes: beginner level (first level), intermediate level (second level) and advanced level (third level), and the works were grouped within the framework of these levels. In the first level works, the emphasis is on studies on 3rd interval studies, Chord studies, Staccato, Right hand acceleration studies and Held sounds, Chromatic studies and Tone change studies are not included, Ornamentation, 4th and 5th finger studies, Octave. It has been determined that there is little space for studies on Alberti bass exercise, Left hand acceleration exercise, Arpeggio, Triole exercise and Two-hand equality and speed exercise. In the second level works, the emphasis is on Chord work, 3rd interval work, Held sounds, Staccato, and Right hand acceleration work; It has been observed that studies such as tone change study, chromatic studies, Arpeggio, Alberti bass study and Two-hand independence exercise are given little space and 4th and 5th finger exercises are not included. In the second level works, the emphasis is on Chord work, 3rd interval work, Held sounds, Staccato and Right hand acceleration work; It has been determined that studies such as independence of two hands, Alberti bass study, Arpeggio, Chromatic studies and Tone change study are given little place and 4th and 5th finger exercises are not included.

Triple interval work, Chord practice, Staccato, Right hand acceleration work and Studies on held sounds are the most frequently used techniques at every level, while the least frequently used techniques at every level are Chromatic studies, Tone change and 4th and 5th fingers. It has been determined that there are studies.

Almost all of the etudes containing the most technical studies are found in the Czerny op.299 book (study number 9 with 7 different techniques, etude number 31 with 7 different techniques, etude number 38 with 9 different techniques, etude number 40 with 8 different techniques and etude number 45 with 4 different techniques). has been detected. In H.Berens op.61 etude book, etude number 16 is among the etudes that contain more technical work with 4 different techniques. It was determined that the work containing the most technical studies among the different technical studies examined was etude number 38 in the Czerny op.299 book. This etude is level 3 and includes triple intervals, chords, staccato, held sounds, ornaments, octave exercises, two-hand acceleration exercises, right hand and left hand exercises.

When the tones of the etudes that include Scale Study are examined, it is seen that the tones in which the most scales are studied are C Major, D Major, G Major and E flat Major, E Major and A Major, respectively. It has been determined that there are a small number of Scale Study studies in the tones of B Major, A flat Major, G minor, B minor, B flat Major, F Major and E minor.

When the tones of the etudes with Arpeggio Work are examined, it is seen that the tones with the most arpeggio work are C Major, F Major and G Major. It has been determined that there are a small number of Arpeggio Studies in the tones of E flat major, A minor, D major, C minor, D minor and D flat major.

It has been observed that in Duvernoy op.176 etudes, basic tonalities and measurement units are not deviated from, terms suitable for the beginner level and not containing high tempo are chosen, and technically the most basic and necessary techniques for the beginner level are included in both hands (Ömür, 2022, p.569). In the Czerny op.599 etudes, it is seen that the technical behaviors of legato playing, staccato playing, ligature end staccato playing, fingering playing and chord playing are intensively studied (Korkmaz, 2021, p. 221). In Oğan and Albuz's (2014) study, it was seen that the Czerny Op.599 and Baptiste Duvernoy op.176 methods had a positive effect on the performances of the classical period sonata in general, musical and technical terms. In Mete's (2004) study, it was concluded that piano educators find it necessary to study etudes in piano education and use them, benefit from Czerny etudes at all levels, and that the Czerny Op.599 etude book is a valid and reliable source book that can be used for introduction to piano technique. In Demir's (2022) study, Czerny piano studies were used in all levels of piano education at the university and Op. 599, Op. 777, Op. 849, Op. 636, Op. 299 and Op. It was concluded that 740 piano etude books were used. Kazemi and Shayan (2021) stated that the Czerny op.599 book, with its gradual structure, progresses in the form of quarter and eighth notes, then compound measures and triplet-eighth notes, sixteenth notes, and that these etudes include mechanical exercises for hand rotation and speed exercises, ornamental notes and Since it is step by step, they have determined that it is suitable for all age levels to reach physical proficiency in the piano. Liu (2022) also states that one of the reasons why Czerny etudes were chosen is that they cover all basic finger skills, including five-finger patterns, scales, arpeggios and repeated notes, among others. Toptaş and Çeşit (2014) also emphasized that the gains obtained from the Czerny Op.599 book will contribute not only to this reference book but also to many piano works that will be studied in the future.

As a result, the books Czerny op.139, Czerny op.299, Czerny op.599, Czerny op.636, Duvernoy op.176, F.Burgmüller Op.100 and H.Berens Op.61, which are discussed within the scope of the study, are used in various tones and on the piano. It has been concluded that they are rich in techniques, developmental books, and can be used from beginner to advanced levels.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibariyle bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %100

Çıkar Çatışması Beyanı

Bu araştırma tek yazarlı olduğu için çıkar çatışması bulunmamaktadır.

	<p style="text-align: center;">ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCE</p> <p style="text-align: center;">ISSN: 2536-4421</p>
---	---

Atrf/Citation

Turan, Ö. (2024). 21. yüzyıl enstrüman tasarım ve yapım pratiklerinde yeni bir yaklaşım önerisi; hibrit lutiyelik. *Online Journal Of Music Sciences*, 9 (1), 365-387. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1435966>

Cilt/Volume: 9 Sayı/Issue: 1 Haziran/June 2024	Geliş Tarihi/Received: 12.02.2024 Kabul Tarihi/Accepted: 26.05.2024 Yayım Tarihi/Published: 30.06.2024	Araştırma Makalesi/ Review Article  10.31811/ojomus.1435966
---	--	---

Özgür TURAN

Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi, Devlet
Konservatuarı, Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü,
ozgur_turan@anadolu.edu.tr



21. YÜZYIL ENSTRÜMAN TASARIM VE YAPIM PRATİKLERİNDE YENİ BİR YAKLAŞIM ÖNERİSİ; HİBRİT LUTİYELİK

ÖZ

21. Yüzyılın ilk çeyreğinde ivme kazanan yeni tasarım ve üretim teknolojileri her alanda olduğu gibi müzik ve enstrüman yapım alanında da önemli değişimlere/dönüşümlere sebep olmuştur. Özellikle endüstri 4.0 ve 5.0 gibi akıllı teknolojiler üzerine inşa edilen günümüz çağında; yeni tasarım ve üretim araçlarının kullanımı yaygınlaşırken geçmiş yüzyılların başat konvansiyonel üretim teknolojileri/yöntemleri bu yeni teknolojik/dijital mecralarda işlevsiz kalarak farklı tasarım ve üretim yöntemlerinin kullanılmasını/türetilmesini zorunlu kılmıştır. Diğer yandan yeni kompozit malzemelerin; geri dönüştürülebilir hammaddelerin işlenebildiği katmanlı (eklemeli) imalat teknolojileri ise üretimin her alanına yayılmış ve yeni üretim anlayışlarının gelişmesine vesile olmuştur. Tüketici tabanında ise “do it yourself” ve “maker movement” gibi akımların başlıca üretim tezgâhları haline gelmeye başlayan üç boyutlu yazıcı teknolojileri giderek üretimin vazgeçilmez unsurları haline almaya başlamaktadır. Tüm bunlara ek olarak günümüzde yaşanan çevre ve ormansızlaştırma sorunlarıysa enstrüman yapımı gibi geleneksel üretim yöntemlerinin başlıca hammaddesi olan ahşabın, gittikçe azalarak tedarikinin zorlaşmasına sebep olurken enstrüman yapım pazarında kaliteli akustik malzemelere ulaşım zorlaşmakta ve maliyetler gün geçtikçe artmaktadır. Tüm bu değişimlere koşut enstrüman yapım alanıysa evirilerek disiplinlerarası melez/hibrit yöntemlerin kullanıldığı bir üretim alanı haline gelir. Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak hazırlanan bu derleme makalede; enstrüman yapım alanının günümüzde kazandığı yeni boyutlarla

hem kavramsal hem de teknolojik bir arkaplanda nasıl melez bir yapıya evrildiği irdelenirken, yeni bir alternatif olarak 'hibrit lutiyelik' kavramı öneri olarak sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Enstrüman Yapımı, Enstrüman Tasarımı, Çalgı Teknolojileri, Hibrit Lutiyelik.

21ST CENTURY A NEW APPROACH TO INSTRUMENT DESIGN AND MAKING PRACTICES; HYBRID LUTHERIE

ABSTRACT

In the first quarter of the 21st century, new design and production technologies that gained momentum have caused significant changes/transformations in music and instrument-making in every field. Especially in today's age built on industry 4.0 and 5.0 smart technologies, while the use of new design and production tools has become widespread, the dominant conventional production technologies/methods of the past centuries have become dysfunctional in these new technological/digital media, necessitating the use/production of different design and production methods. On the other hand, new composite materials and additive manufacturing technologies, in which recyclable raw materials can be processed, have spread to all production areas and led to the development of new production approaches. In the consumer base, three-dimensional printer technologies, which have become the main production benches of movements such as the "do it yourself" and "maker movement," are gradually becoming indispensable production elements. In addition to all these, today's environmental and deforestation problems cause wood, which is the main raw material of traditional production methods such as instrument making, to become increasingly scarce and difficult to supply, while access to quality acoustic materials in the instrument making market is becoming difficult and costs are increasing day by day. In parallel with all these changes, the field of instrument-making evolves and becomes a production area where interdisciplinary hybrid methods are used. This review article was prepared using qualitative research methods; while examining how the field of instrument making has evolved into a hybrid structure in both a conceptual and technological background with the new dimensions it has gained today, the concept of 'hybrid luthier' is presented as a new alternative.

Keywords: Instrument Making, Instrument Design, Instrument Technologies, Hybrid Lutherie.

1. GİRİŞ

21. Yüzyılın düşünce ve duygu biçimi (*zeitgeist*), yenilikçi teknoloji ve üretim pratikleriyle ses ve müzik teknolojilerinin duysal tasarım dili değişir ve evrilir. Geçen yüzyılın yeni sanat ve tasarım akımlarının yenilikçi plastisite¹ değerleri, müzik kompozisyon teknikleri, dijital ortamlara aktarılır ve yeni dijital ara yüzlerde işlenebilir hale gelir. 21. Yüzyılda artık daha kolay elde edilebilir bu teknoloji ve ekipmanlar, geniş bir kesime ulaşır ve çalgı² yapım alanında yeni üretim tekniklerini ve duysal tasarım pratiklerini

¹ Kavramsal sanatlar ile ilişkili olarak bir kavramın (buradaki kullanımı ile sesin ya da müziğin) soyut anlamlarının diğer disiplinler içinde kendi teslimiyetlerine koşut olarak farklı malzemeler ile ifade edilme çabasıdır. Örneğin: Özellikle güzel ve sanatlar (plastik sanatlar) ve tasarım okullarında verilen bir kavramın var olan ve kullanılan malzemeler (ağaç, taş, plastik, demir ya da dijital vb.) ile yeniden ifade edilmesi veya yorumlanmasıdır.

² Bu çalışmada genel olarak kimi zaman "enstrüman" kimi zamansa "çalgi" kavramı kullanılmıştır. Bunun sebebi, bu iki terminolojinin birebir aynı anlamları barındırmıyor olmasıdır. Eyüboğlu (1995, s. 126) sözlüğünde "çalı" kelimesinin etimolojik kökünü "çal" fiiline bağlamış, "vurulup kırılarak alınan ağaç anlamında kullanılan kelime; "çal" kökünde "vurmak, kırmak, atmak,

beraberinde getirir. Çalgı yapım endüstrisinin tüm ürünleri daha hızlı üretilebilir ve tüketilebilir hale gelir. 20. Yüzyılın en önemli teknolojik devrimlerinden birisi olan mikroçipin icadı, diğer tüm alanlarda olduğu gibi sanat ve müzik alanlarını da temelden etkileyerek müzik/ses ve çalgı pratiklerine yeni bir boyut kazandırır. Bilgisayarın sürece eklenmesiyle yeni dijital mecralarla güçlenen hibrit/melez, yapay organizma/zekâ, biyo-tasarım vd. gibi kavramlar günümüz sanatçıların başlıca malzemeleri olur. Kavramsallık; zaman-mekân kavramları, varoluş, gerçeğin anlamı ve konumu kökünden değişir, sanallık kendi mecralarında yerleşik gerçeğin hızla yerini alır. Tüm bunlar çağının bir yansıması olarak sanatsal üretimlerde de ön plana çıkmış ve diğer tasarım, zanaat/sınaat alanlarında uygulanır ve güncel sanat atmosferinde özellikle disiplinlerarası çalışmalarda çoğunlukla ekip çalışmaları tercih edilmeye başlanır. Diğer yandan günümüz kolektif üretim ve sanat anlayışlarına koşut çalgı yapım pratiklerinin tekil yöntem ve teknikler ile sürdürülebilir olamayacağını ve disiplinlerarası teknik, yöntem ve teknolojiye adaptasyon sürecinin görüldüğü kadar kolay olmadığını/olmayacağını altını çizmek gerekir.

Bu perspektifteki çalgı tasarım ve yapım alanyazına genel bir bakış olarak; Schneider (2015) 20. Yüzyılda çalgı tasarımlarında farklı materyallerin kullanımı üzerine önemli önermeler sunarak Harry Partch'a odaklanır ve sanatçının çalışmalarını inceler. Partch, müziğinin icra edilebilmesi için yenilikçi/farklı çalgı tasarımlarını hayata geçirmiş ve 20. Yüzyılda olduğu kadar 21. Yüzyıl müziğini de derinden etkilemiştir. Christensen ve arkadaşları (2021) ise Türk müzisyen/mucit, Şen tarafından tasarlanan gerçek zamanlı akustik yaylı sentezleyici olarak tanımlanan, akustik enstrüman; "yaybahar" hakkında bir araştırma gerçekleştirir. Turan (2020), çalgı yapım, plastik sanatlar ve farklı disiplinlerin ortaya çıkardığı *sound sculpture*³ kavramını ve bu çalışmanın perspektifindeki yeni bir tasarım anlayışını başat önermeleri üzerinden irdelemiştir. Jordà (2004) ise "dijital lutiyelek" üzerine önemli çalışmalarda bulunmuş, 21. Yüzyıl lutiyelek anlayışının gerekliliklerini çalışmasında açıklamıştır. Næss (2019), sinir ağlarını kullanan fiziksel yapay zekâ enstrümanları tasarlamış, Magnusson (2017), "dijital

fırlatmak, salmak" anlamı yüklenmiştir. Aynı zamanda da "ormanlık, fundalık" anlamları da taşımaktadır (Akman, 2013, s. 61-63). Bu bağlamda "Çal" kelimesinin; etimolojik kökeni olan "vurmak" eylemi, onu daha sınırlı bir çalgı sınıflandırması içinde konumlamaktadır. Diğer yandan enstrüman kavramının çok çeşitli bir yelpazede analog, elektronik, dijital vb. enstrüman teknolojilerini barındırırken (örneğin; *synthesizer*, osilatörler, efekt pedalları, ekipmanlar vb. gibi), çalgı kavramı ise kalıplaşmış bir terim olarak geleneksel (telli/yaylı) çalgılar ile özdeşleşmiştir. Makale içinde genellikle yaygın kullanımı olan çalgı terminolojisi seçilirken daha yenilikçi/alternatif yönelimlerinde enstrüman kelimesinin kullanılması uygun görülmüştür.

³ "*Sound art*," "*sound sculpture*" vd. gibi "*sound*" ile ilişkili kavramlarının Türkçedeki "ses" sözcüğü ile "sound" sözcüğünün birbirlerini karşılamıyor olması ve henüz alternatif bir terminoloji geliştirilmemesi sebebiyle İngilizce terminolojileri kullanılmıştır. *Sound sculpture*; kendi iç sistemleriyle, hava, rüzgâr, su vd. gibi tabiat unsurlarıyla harekete geçtiğinde, müzikal bir estetik zorunluluğu olmadan, tını/ses üreten nesnelere/yapılar/heykeller ya da malzemesi ses/*sound* olan yapılar/heykeller olarak açıklanabilir (Turan, 2020, s. 3, s.144).

Sound art; kavramı ise daha geniş yelpazedeki sanatsal ses çalışmalarını tanımlar. 20. Yüzyılın son çeyreğinden sonra müstakil bir alan olarak ortaya çıkmıştır. Genel olarak başat alt dalları; *sound sculpture*, *soundscape*, *sound design*, *sound installation*, enstrüman tasarımı vb. *sound* temelli türler olsa da sınırlandırılmaksızın yenilikçi kullanımlarıyla güncel sanat ortamında yerini almaktadır.

organoloji” kavramını gündeme getirerek, dijital enstrümanların varlığına ve sınıflandırma kriterlerine dikkat çekmiştir.

Yamada (2017) ise çalgı yapımında sürdürülebilirlik çalışmalarına odaklanarak geleneksel bir Japon çalgısı olan *shamisen* çalgısının göğsünde kullanılan ve bu çalgı için Japon anakarasında artık yeterince büyük yılan derisi bulunamaması, yerine kullanılan köpek/kedi derilerininse hayvan hakları ve etiksel açıdan tedarikinin problemlı olması gibi sebeplerle, tınsal özelliklerini kaybetmeyecek alternatif sentetik bir zar önerisi getirmiştir. Günümüzde çalgı yapımında kullanılan hammaddelerin çoğunlukla ithal edildiğini ve farklı nedenlerle bu hammaddelerin tehlike altında olduğunu açıklayan Yamada (2017), diğer yandan çalgı yapımında ve müzik pratiklerinde sürdürülebilirlik, geleneksel ve kültürel yok oluş tartışmalarını da gündeme getirmektedir. Acet ve Saati (2015) ise karbon fiberden bir kabak kemane yaparak farklı malzemelerin çalgı yapımında kullanımına güzel bir örnek vermişlerdir. Besnainou (1995), yine bu önermeyi destekleyerek kompozit materyaller üzerine çalışmıştır. Karataş (2023) ise tanbur mızrabında kullanılan geleneksel bağ malzemelerine alternatif olarak geliştirilebilecek yeni materyaller ve yeni tını olanakları üzerine araştırmalar yapmıştır. Tüm bu ve bunun gibi yaklaşımlar bilimsel bir hibrit üretim anlayışının/araştırmalarının örnekleri konumundadır.

Sanatsal ve kavramsal arkaplanda ise; *sound sculpture* alanına odaklanan Grayson’ın “*A Collection of Essays by Artists Surveying the Techniques, Applications, and Future Directions of Sound Sculpture*” (1975) adlı derleme kataloğu, bu alandaki sanatçıların kavramsal ve teknik uygulamalarını araştıran ve çeşitli makalelerden oluşan önemli bir çalışmadır. Kelly’nin “*Sound: Whitechapel: Documents of Contemporary Art*” (2011), LaBelle’in “*Background Noise: Perspectives on Sound Art*” (2015) adlı kitapları ise *sound art*; *sound sculpture*, *soundscape*, *sound design*, yaratıcı enstrüman vb. türlerdeki çalışmaların kavramsal arkaplanlarına odaklanarak, zaman ve mekân bağlamında yüzyılın başat önermelerine yer verir. Licht’in “*Sound Art: Beyond Music, Between Categories*” (2007) adlı kitabıysa konuyu detaylıca ele alır ve Duchamp, Cage, Tudor, Dubuffet, Baschet Brothers, Nitsch, Marclay, Jones, Kubisch, Lucier vd. gibi sanatçıların önermelerini irdeler. Cox ise, “*Sonic flux: Sound, Art, and Metaphysics*” (2018) kitabında *sound art* çalışmalarına odaklanırken, müzik kavramının, ses görüngüsünün bir dalı olarak ele alınması gerektiğini aktarır. Hopkin ve Tewari’nin “*Sound Inventions: Selected Articles from Experimental Musical Instruments*” (2021) derleme kitabıysa deneysel ses enstrümanlarına/heykellerine yer vererek bu alanda çalışan kavramsal/yenilikçi enstrüman yapım anlayışını benimseyen sanatçıları bir araya getirir (Turan & Maral, 2023, s. 342). Farklı bir perspektifte, 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra postmodernist eğilimlerin ağırlık kazandığı ve yapı söküm üzerine odaklanılan dönemlerde enstrüman yapımında hazır nesne elektronik, yaratıcı ses denemeleri gerçekleştiren Nicolas Collins’ten bahsetmek gerekir. Collins’in “*Handmade Electronic Music: The Art of Hardware Hacking/EI Yapımı Elektronik Müzik: Donanım Hacker Sanatı*” (2006) isimli kitabı modifiye, enstrüman tasarım pratikleri ve raslamsal tını/ses arayışları üzerine kurulu rehber niteliğinde bir çalışmadır.

Günümüz konvansiyonel/geleneksel çalgı yapım pratikleri, geleneksel yapı elemanlarından birisi olan ağaç ve ağaç teknolojileri temelinde şekillenmiş, ancak bugün 'yeni fil dişi' olarak anılmaya başlanan ağaç türleri, başta nesli tükenmekte olan tropik görsellikteki ve endüstride sıkça kullanılan ağaç çeşitleri olmak üzere bütün tropikal orman-familyası ve faunası, hiçbir dönem de görülmeyen bir yok oluş tehdidiyle baş başa kalmıştır⁴. Ağaç/ahşap hammaddeye bağımlı konvansiyonel/geleneksel çalgı yapım sektöründe kaliteli ve akustik ahşap materyallerin temin edilmesinin zorlaştığı ve kimisinin tedarik edilemediği günümüzde, alternatif olarak başta kompozit gibi farklı malzeme teknolojilerinin kullanımı gün geçtikçe artmaktadır (Turan, 2022, s. 410). Ancak farklı/yeni malzeme teknolojileri, atölye/üretim pratiklerinde farklı teknik ve yöntemlerin türetilmesini de zorunlu kılar. Bu bağlamda çalgı yapım özelinde artık salt geleneksel üretim yöntemleri, özellikle akademik eğitim ve öğretim ortamlarında çağın gerekliliklerine cevap verememektedir.

20. Yüzyılın post-modern sanat anlayışıyla çağının teknolojileri ve kavramsal arkaplanları üzerinden lutiyelik kavramının; "elektronik lutiyelik," "dijital lutiyelik," gibi türlere evrilen süreçlerinde çalgı yapıcılığının geçirdiği dönüşümler irdelenmekte ve alternatif bir çözüm olarak; "hibrit lutiyelik" kavramı önerilmektedir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Çalgı tasarım ve yapım pratiklerinin alışılmış, ahşap geleneğine karşın; metal, cam, seramik, polimer, kompozit vb. gibi farklı malzeme türlerinin kullanıldığı disiplinlerarası atölye/stüdyo ve laboratuvarları gelenekçi lutiyeler için çok yeni bir üretim ortamıdır ve ayrıca bu güncel atölye pratikleri sadece zanaatsal değil sanatsal ve tasarımsal perspektifte bir üretim anlayışıyla disiplinlerarası ve kolektif bir süreçle ilerlemektedir. Bu çalışmada alana katkı sağlamak adına salt geleneksel yöntemler üzerine şekillenen çalgı yapım alanlarına ve özellikle akademik boyuttaki katı pratiklere karşın farklı/yenilikçi üretim ortamları/tezgâhları ve malzeme teknolojileri, disiplinlerarası sanatsal üretim pratiklerinin örneklemeleri üzerinden ele alınarak yeni bir yaklaşım önerisi olarak sunulmaktadır.

Problem cümlesi olarak; "çalgı yapım süreçlerinin, 20. ve 21. Yüzyılda dönüşen sanat ve zanaat pratikleri bağlamında, kavramsal ve disiplinlerarası hibrit/melez üretim anlayışları, çalgı tasarım ve yapım pratiklerine alternatif bir öneri olabilir mi?" sorusu üzerine odaklanılır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Ülkemiz çalgı yapım ve tasarım pratiklerinde önemli bir dönüşüme ihtiyaç vardır. Özellikle akademik ortamlarda 21. Yüzyıl üretim pratiklerine uygun alt yapıların kurulması, programların güncellenmesi ve kavramsal derslerin yeni atölye pratikleriyle birlikte uygulamaya konulması gerekir. Bu perspektifte 21. Yüzyıl üretim pratiklerine uygun yeni yöntem ve tekniklerin geliştirilmesi büyük önem kazanır. Her yeni

⁴ Bkz; Turan, Ö. (2022). Çalgı Yapımında Çevre Dostu Biyokompozit Malzemelerin Kullanımı. 12. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiri Kitabı (s. 410-421) içinde bu konu ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

sistemle birlikte buna koşut yeni kavram ve önermeler beraberinde gelir. Çalgı yapımında güncel tasarım ve üretim pratiklerine ayak uydurabilen donanımlı lutyeler yetiştirilebilmesi adına akademik alanların kendini yenilemesi ve bilgi üretebilir bir işlevsellik kazanabilmesi gerekir. Bu ülkemiz geleneksel ve yenilikçi çalgı yapım ve tasarım pratikleri için büyük önem taşır.

2. YÖNTEM

Nitel araştırma yöntemleriyle kurgulanan bu derleme makale çalışmasında, tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma sürecinde veriler, literatür taraması ve incelemesi yoluyla elde edilmiş, nitel verilerin analizi için betimsel araştırma teknikleri kullanılmış, ardından kavramsal çerçeveye uygun olarak kodlanan veriler düzenlenerek, bulgular tanımlanmış ve yorumlanarak elde edilen sonuçlar paylaşılmıştır.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. Yenilikçi Çalgı Tasarım ve Yapım Pratiklerinde Arkaplan

Postmodernizm, sanat, tasarım ve zanaat pratiklerinin 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra evirildiği, akışkanlaştığı, sınırlarının gittikçe muğlaklaştığı ama buna koşut üretimlerin peşi sıra geldiği bir dönem olur. Aynı zamanda modernizme karşı bir tutum olarak ortaya çıkan bu dönem, konvansiyonel/standart üretimlerin aksine kavramsal, yenilikçi, eleştirel, yapı söküm, hibrit/melez, brikolaj ve hazır nesne vb. gibi yöntemlerle üretimlerini gerçekleştirir. Bu gibi sanat ve tasarım pratikleriyle yoğurulan kamusal ortamların, endüstriyel üretimlerin, iletişim ve yeni medya araç gereçlerinin insan yaşamına nüfus etmesiyle daha da pekişir. Artık disiplinlerarası ve kolektif üretimlerin daha da arttığı bir ortamda kavramlar ve tanımlar birbirlerine girift bir ilişki içinde daha akışkan ve çözünürlüklü kompleks bir yapıya kavuşmuştur (Bauman, 2013; 2017; Eco, 2000; Antmen, 2009).

Diğer yandan çalgı yapımın, endüstriyel üretim pratiklerinin dışındaki; yenilikçi, bilimsel ve sanatsal alanlarına referans veren (*sound sculpture, sound design, yaratıcı enstrüman yapımı vb.*) üretimlerin sayısı artarken bu önermeler/ürünler birbirleriyle geçirgenleşir ve sınırları gitgide muğlaklaşır. Bauman, 21. Yüzyılın bu ilk çeyreğinde bugünü anlamlandırma çabası içinde postmodernizm yerine, “akışkan modernite” kavramını kullanmayı tercih eder. Diğer bir deyişle akışkan modernite; Bauman’ın 21. Yüzyılın bu ilk evresini tanımlamak için kullandığı bir terimdir. Bauman’a göre, günümüzün modern toplumları o denli değişken görünür ki, bu toplumların “akışkan” aşamada olduğu söylenebilir (Bauman & Lyon, 2013, 7).

Bauman (2017) şu yorumu getirir;

Modern insanlar kendilerini tükettikçe mutlu ve değerli hissederler, fakat bu, sistemin insanlara oynadığı bir oyundur. [...] Akışkanlar çok kolay yer değiştirir. “Akarlar”, “damrlarlar”, “dökülürler”, “taşarlar”, “fışkırırlar”, “sızarlar”, “boşalırlar”, “püskürürler”, “süzülürler”; katıların aksine, akışkanların hareketini durdurmak kolay değildir. Bazı engellerin etrafından dolaşırlar, bazılarını içlerinde eritirler ve bazılarının da aşındırarak ya da sızarak, içlerinden geçerler. Katılarla temasa geçen sıvılar hiçbir değişime uğramazken, sıvılarla temas eden katılar, sonunda katı olarak kalsalar bile, az ya da çok ıslanarak, bir değişime uğrarlar. Akışkanların bu olağanüstü hareketliliği, onları “hafiflik” kavramıyla eşanlamlı hale getirmiştir. Özgül ağırlığı katılardan daha fazla olan pek çok sıvı vardır var olmasına, fakat biz yine de sıvıları, katı olan her şeyden daha hafif olarak algılama eğilimindeyizdir. “Hafif” ya da “ağırlıksız” dendiğinde aklımıza hareketlilik ve değişkenlik gelir: Deneyimlerimizden iyi biliriz ki eşyamız ne kadar azsa, yani ne kadar “hafifsek” o kadar hızlı yolculuk ederiz. (s. 26)

Bu bağlamda müzik pratiklerinde standart kalıpların yavaş yavaş terk edildiği, daha sınırsız anlatım biçimlerinin, tınların ve tonların ifade edilebileceği yeni yöntemlerin peşinde olmaktan geri durmadığı, ötesi; var olan uygulanan yöntemlerin geçirgen, akışkan bir hal aldığı görülür. Günümüzde standart-dışı (eşit olmayan) ses sistemlerinin ve yeni müzik pratiklerinin, tını ve ses öğelerinin/örgülerinin; kendini sıkça tekrar eden, bayağılaşan müzik edimlerine eklenmesi ya da yeni bir müzik estetiği/grameri, geliştirmesi ve buna koşut hibrit/melez yapıların ortaya çıkması şaşırtıcı değildir (Burke, 2011; Bauman, 2017).

Bu bağlamda müzik ve çalgı teknolojilerinin dijital ara yüzler ve bunlara senkronize ara ekipmanlarının kullanımının yaygınlaşması, lutiyelik ve organoloji gibi alanları da etkisi altına alarak, “elektronik lutiyelik” gibi kavramları ortaya çıkartmış, günümüzde yerini; “dijital lutiyelik” gibi kavramlara bırakmış, ötesinde; “dijital organoloji” gibi kavramları da tartışmaya açmıştır (Jordà, 2004; Magnusson, 2017). Bu alanda her gün bir yenisinin eklendiği üretimler gerçekleşirken artık tek bir tekniğin, yöntemin çözüm sunmadığı, farklı/yeni üretim yöntemlerinin uygulandığı multidisipliner tasarım anlayışlarının benimsendiği görülür. Çalgı teknolojilerinde ise bu süreç melez/hibrit üretim anlayışlarının yaygınlaştığı, salt ahşap teknolojisi üzerine şekillenen edimlerin dışında yeni yönelimlere vesile olur.

Geçen yüzyılın sonunda özellikle Hugh Davies, laptop üzerinde yaptığı çalışmalarla ikonik, marjinal ve yenilikçi bir kuşağın öncüsü olurken, programlama üzerine canlı/doğaçlama performanslar ve yaratıcı çalışmalarıyla ilham veren bir figür olmuştur (Potter, 2005; Para, 15; Mooney, 2017, s. 3). Böylece bilgisayarın bir müzik enstrümanı olarak tanımlanmasının da önü açılmıştır. Kendini “dijital lutiye” olarak tanımlayan Jordà (2005) ise tezinde bu durumu şöyle aktarır: Hangi müzik enstrümanını çaldıkları sorulduğunda, çok az bilgisayar müzisyeni spontane bir şekilde; “*I play computer*” (bilgisayar çalıyorum) cevabını verir. “Neden olmasın ki?” (Wessel & Wright, 2002, s. 11; Jordà, 2005, s. 1-3).

Aynı zamanda bu süreç çalgı yapımcılığının daha yaratıcı bir boyut kazanmasına ve yeni teknolojilerin hızla işlenerek uygulama alanlarına dahil edilmesine sebep olmuştur. Dolayısıyla çalgı yapımcılığı (lutiyelek) daha inovatif bir yapıya dönüşmeye başlamış, sınırları dijital ses/müzik çalışmaları, programlama ve *sound sculpture* türleri ile kesişecek bir noktaya gelmiştir. Sanatsal ses çalışmaları perspektifinde ise her yeni enstrümanın, plastisite değerleriyle yeni bir tını/ses önermesi ve özgün nitelikler taşıması, “türünün tek örneği” olması bakımından *sound art/sculpture* gibi alanların kapsamında ele alınmasına olanak vermiştir (Turan & Maral, 2023).

Bu perspektifte 20. Yüzyılın ses/çalgı teknolojileri bağlamındaki en önemli kavramlarından biriyse “dijital lutiyelek” kavramıdır. Bu kavram, var olan konvansiyonel⁵ çalgı yapım pratiklerinin yeni teknolojilere koşut yeni dijital mecralarda kendini güncellemesi ve lutiyeleğin bu ortamlarda yeniden tanımlanması olarak yorumlanabilir. Böylelikle günümüz ses/müzik teknolojilerinde dijital arayüzler ya da dijital bir enstrümandan söz edildiğinde dijital lutiyelekten de bahsedebiliriz. Diğer yandan “dijital lutiyelek” gibi yenilikçi kavramlar ya da türler çalgı yapım alanına farklı bakış açıları getirir. Davies’in 1970’lerden sonra ortaya çıkarttığı “*piezo art*” akımı, *synthesizer*, elektronik/dijital piyano, analog pedallar ve ekipmanlar vb. elektronik çalgıların tasarımıyla gündeme gelen “*electronic luthier*” gibi kavramlar (Mooney, 2015b, s. 59), birbirlerine koşut ilerlerken, 21. Yüzyıl dijital çağıyla birlikte “*digital luthier*”lik gibi kavramlarla ele alınmaya başlanmıştır (Mooney, 2015; Collins, 2006; Jordà, 2004; Magnusson, 2017). Örneğin; kendini dijital lutiye olarak tanımlayan Burton, dijital lutiyelek kelimesini 1999’da *The Festival du nouveau cinéma (FNC; Festival of New Cinema)*’da kullandığını ve bir seminerde yeni dijital teknolojilerle yaratılan bir enstrümanın, yapım ilkelerinin, geleneksel anlamdaki lutiyeleğin ses tasarım ve ayarlamalarıyla aynı süreçleri barındırdığını belirtir (Fréche, 2017 akt. Turan, 2020, s. 320). Aradaki en belirgin fark ise sürecin ahşap atölyelerinden dijital mecralara taşınmış olmasıdır.

Dijital enstrümanların yeni sınıflandırma metodolojisiyle türetilmiş “dijital organoloji” ise yeni bir kavram olarak karşımıza çıkar. Kavram, akademik olarak ilk kez Magnusson (2017, s. 286)’un “*Musical Organics: a Heterarchical Approach to Digital Organology*” makalesi ile gündeme gelmiştir. Magnusson (2017, s. 286), bu makalesinde, en önemli problemlerden birisinin, “dijital enstrümanların organoloji içinde nasıl sınıflandırılacağı sorusu” olduğunu aktarır. Bununla birlikte yaygın düşünce; bu dijital enstrümanların karmaşık ve kendine özgün çalışma prensiplerine dayanması sebebiyle enstrüman sınıflandırılmalarının kendine özgü heterarşik bir düzende olması gerektiğidir. Bunun en önemli nedeni çok çeşitli teknolojik komponentte sahip olabilen bu enstrümanların, her geçen gün farklı bir teknolojiyle çalışabilen yeni versiyonlarının ya da başka bir yenisinin ortaya çıkabilmesidir.

Diğer yandan “*C, C++, Python, Max/MSP, Orca, Alda*” vd. gibi farklı programlama dilleriyle üretimlerini gerçekleştiren “dijital lutiyelek” alanı; ses/müzik program ve çeşitli yardımcı *hardware*, pedal

⁵ Konvansiyonel Çalgılar; Sanayi Devrimi sonrası hızla standartlaştırılarak endüstriyel çalgılar için kullanılmıştır. Özellikle 20. Yüzyıl Dünya Savaşlarında sonraki post-kolonializm, kültürel hegemonya ve küreselleşme stratejileriyle yaygınlaşan ve uluslararası anlaşmalar/uzlaşmalarla ürünleştirilen çalgı türlerini ifade eder.

vb. dijital, elektronik enstrümanların/arayüzlerin kodlanmasıyla ortaya çıkar. Örneğin: “Max”; görsel/işitsel medya araçlarıyla çalışan sanatçılar ve araştırmacılar için bir programlama dili ve arayüzü olarak pazarlanır. “Arduino” ve “Raspberry” gibi açık kod kaynaklı araçlarla da çok çeşitli dijital ve robotik *sound sculpture*, dijital enstrümanlar ve arayüzleri yapılabilmektedir. Günümüzde oldukça ilgi gören bu popüler devreler çalgı yapımcılığı içinde oldukça önemli yardımcı araçlar halini almıştır (Turan, 2020, s. 344). Diğer yandan bu gibi arayüzlerin plastisite ve işlevsellikleri, kavramsal arkaplanları da sorgulanmalıdır. Müzik/ses/oyun teknolojilerinde görsel görüngüler üzerine kurulu ancak duysal parametrelerinin tam olarak yansıtılmayarak basite indirildiği bu ara yüzler, endüstriyel/ticari birer meta olarak piyasa sürülmekte ve özellikle müzik/ses teknolojileri alanlarında giderek yaygınlaşmaktadır. Bu durumda tını/ses parametreleri görsel görüngülerin gölgesinde kalarak, görsel dinamikler üzerinden ele alınır (Maral, 2010, s.155; Turan, 2020, s. 344).

Farklı bir bakışla dijital/programlama ve lutiyelek arasındaki bağ, zanaatkarlık üzerinden kurulabilir. Alışılmışın dışında bir yaklaşımla ele alındığında her iki alan; ciddi vakit, zaman ve işçilik gerektiren ortak paydalara sahiptir ve tıpkı zanaatkarlık gibi kodlama da saatler, günler süren çabalar ister. Dolayısıyla kodlama birçok geliştirici tarafından bir zanaat alanı olarak görülür ve bu nedenle zanaatın birçok özelliğini barındırır: Geliştiriciler kodlarına ve hatta bu kodu yazma süreçlerine ve araçlarına karşı derin bağlar ve sorumluluklar hissederler (Cox, 2013, s. 79). Kodun dijital makinelerde çalıştırılıyor olması, geliştiricilerin kodları hakkında hissettiklerini engellemektedir (Feller, Fitzgerald, Hissam, Lakhani, 2005). Özellikle canlı kodlama performansları da bu alandaki zanaatkarlığın ön plana çıktığı etkinlikler olarak görülebilir (Blackwell & Aaron, 2015). Diğer yandan kodlamayı bir sanat pratiği olarak tanımlayan ve bu yaklaşımla çalışan, kodun “*poiesis*”ine (oluşumuna) atıfta bulunarak yazılı metinlerin yapısal ve sözdizimsel nitelikleri arasında bağlantılar kuran programcıların pek çok örneği vardır; bunlardan birisi de Franco Berardi’nin 2001 yılında “*I Love You*” virüsünün kaynak kodunu bir şiir gibi yüksek sesle seyircilere/dinleyicilere okuduğu sözlü performansdır⁶ (Cox, 2013. s. 17). Berardi, burada Dadaist sanatçı, şair Kurt Schwitters, *Ursonate* (1922–1932) adlı “*Sound Poems*” ine atıfta bulunur.

İspanya’da dijital enstrüman tasarımları ve dijital lutiyelek konusunda çalışmalar gerçekleştiren Jordà (2004), yapmış olduğu yeni enstrümanların birer makineden çok daha fazlası olduğunu vurgular. Ayrıca Jordà, yeni enstrüman tasarımcılarının, yeni müzik pratiklerinin gelişiminden de sorumlu olduğunu belirtir ve bu nedenle yeni enstrümanlar tasarlanırken yalnızca çalışma prensipleri ve tınısal/sonik nitelikleriyle ya da algoritmalarıyla sınırlandırılmamaları gerektiğini aktarır. Jordà (2004) şu soruya odaklanır: “Yeni enstrümanların çalımı, geleneksel enstrümanların çalımı kadar zor olmak zorunda mıdır?” Bu noktada Jordà, geleneksel enstrümanların sahip olduğu pozitif niteliklerin

⁶ Bkz; Franco Berardi 2001 yılında *D-I-N-A (Digital Is Not Analog)* dijital sanat festivalinde virüsün kaynak kodunu bir şiir gibi okumuştur; http://www.digitalcraft.org/iloveyou/loveletter_reading.htm

korunması, ancak yeni çağların, ne icracının hevesini kaçırarak kadar zor, ne de elde edilebilirlik açısından çalımı çok da kolay olmayacak bir dengede tasarlanması gerektiğini vurgular (Jordà, 2004).

Bu perspektifte sadece dijital yönelimler için değil, geleneksel, konvansiyonel ya da yenilikçi enstrüman yapımcılarının/mucitlerinin tasarımlarında; salt teknolojik deneyim arayışlarının ötesinde icracıya yeni tını/ses ve müzik fikirleri konusunda nasıl ilham verebileceği, keşfedilecek etkileşim yollarının, mekânsal ve zamansal organizasyonlarında yeni yönelimlerin nasıl uygulanabileceği adına kavramsallığa özen göstermesi beklenir.

21. Yüzyılın kolektif ve disiplinlerarası üretim anlayışlarının geldiği noktayı daha iyi anlamak için yeni ve popülerleşen üretim ve tüketim yönelimlerine bakmak gerekir. Bu bağlamda “*do it yourself*” anlayışının günümüz bir uzantısı olarak “*maker*” hareketinden bahsetmek gerekir. Tüm bu üretim süreçlerini disiplinlerarası bir yapıya, alışverişe dönüştüren ve yeni bir akıma evrilen *maker movement*⁷ ise henüz tam olarak bir tanıma ulaşmamış olsa da, popülerleşmeye devam etmektedir (Anderson, 2012; Dougherty, 2012; Halverson & Sheridan, 2014; Lang, 2013; Dufva; 2017). Üretim anlayışının boyut değiştirdiği, kavramın/fikrin, paylaşımın ön planda olduğu *maker movement*; “*do it yourself*” pazarlama stratejilerinden birisi olarak da görülebilir ancak bu tüketime dayalı 21. Yüzyıl üretim, tasarım ve mucitlik anlayışının da bir göstergesi/yansımasıdır. Öte yandan bu hareketin gönüllüleri, yaratıcılıklarını kullanarak bir tasarım problemine yönelik çözüm üretmeyi amaçlar ve geleneksel malzemelerle birlikte dijital arayüzler, kodlama/programlama, 3 boyutlu yazıcı, lazer, *cnc* vb. üretim yöntemlerinden ve internetin kolektif bilgi ağından yararlanırken, temel el becerilerini de geliştirirler. Fakat bu gelişim; salt el yapımı, ustalık ya da zanaatsal eğilimlerle karıştırılmamalıdır. *Maker movement*, *Handmade* ve *Art and Craft*'a benzer bir halk/toplum/gençlik hareketi ya da bir amatör/hobi pazarı olarak da görülebilmektedir. Tüm bu yaklaşımlar çalgı yapım sektöründeki yerini alarak ‘amatör lutiye’ sınıflandırması ile tüketim kültüründeki yerini almıştır. Bu bağlamda çağların kendisi dışında çalgı yapım endüstrisinin büyük bir kısmını oluşturan hammadde/malzeme, aksesuar, alet ve ekipmanlar, “*do it yourself*” yaklaşımıyla “kendi çalgını kendin yap” söylemleri üzerinden bir tüketim alışkanlığına dönüşerek pazarda önemli bir yer edinmektedir. Bu da gerçekte üretimin olduğu iddia edilen bir çalgı yapım pratiğinin nasıl bir tüketim alışkanlığına dönüştüğünün tanıtıdır.

Ancak bu noktada; “etki-tepki izleği (Maral, 2010, s. 21)” içinde sanayi devrimlerinin her yeni basamağında, kapitalizmin yönetsel açıdan dönüşüm geçirdiği dönemlerde bu gibi yeni yönelim, etkinlik ve sanat/tasarım hareketlerinin “emniyet supabı”⁸ vazifesi gördüğünün altını da çizmek gerekir (Coser, 1957, s. 204). Bu bağlamda geçmişten bugüne bir tepki olarak doğan bu gibi çoğu akımın, zamanla sisteme hızlıca eklenip araçsallaştırıldığı görülür. Ayrıca bu gibi akımların özellikleri

⁷ *Maker Movement*; ile bir *maker*; “üreten/yapımcı” kelimesiyle eş anlamlı kullanılır. *Maker*, kendi hızında ve koşullarında bireysel olarak tasarım yapan ve üretime dönüştüren kişi olarak tanımlanır. Bir başka tanıma göre; *maker*, teknolojiyle oynayıp, onu öğrenen bireylerdir. Dougherty (2012), bu hareketi tanımlayan ve hareketin öncüsü olarak gösterilir.

⁸ Coser (1957, s. 204), çatışmanın bütün toplumlarda var olduğunu iddia eder ve bazı kurumların düşmanca ve saldırganca duygular oluşmadan önce ortaya çıkan sorunların ifade edilmesini/eleştirilmesini sağladığını söyler. Bu gibi yönetime “emniyet supabı” adını verir.

gelişmekte olan ülkelerde ekonomik sebeplerle halkın tabanına tamamen yayılmadığı, koşullarını ancak burjuvanın sağlayabildiği 'elitist' eğilimlere dönüşebilmektedir.

Konuyu malzeme çeşitliliği açısından ele alacak olursak; ahşabı temel yapı malzemesi olarak kullanan çalgı yapım pratikleri, bu eğilimini yüzyıllardır sürdürmektedir. Bu durum çoğu geleneksel çalgı yapımcısı için vazgeçilemez bir noktadır ve özellikle telli ve yaylı çalgıların geleneksel yapım teknikleri, salt ağaç malzeme tınısı üzerinden şekillenir. Günümüzde metal, cam, seramik, polimer, kompozit vd. gibi malzeme teknolojileri hızla gelişip tasarımlarda farklı alternatiflerin önünü açarken konvansiyonel/endüstriyel çalgı yapım sektörünün bu malzemeleri belli sınırlılıklarda eklediği görülür. Diğer yandan özellikle bu gibi malzeme teknolojileri çalgı yapım akademik eğitim programlarına uzun yıllardır girememiştir. Ülkemizdeki üniversitelerin rolü bilim, teknoloji ve aydınlanmacı bir dizgede olması beklenirken özellikle konservatuvarlar içerisinde yapılan çalgı yapım bölümleri, konvansiyonel edimlerin (sadece belli müzik pratiklerinin) sürdürülmesi/korunması rolünü üstlenmiştir.

Günümüz teknolojilerinin geldiği nokta da ise katmanlı imalat teknolojileri (3 boyutlu yazıcılar) geleceğin başlıca üretim tezgahlarıdır. Geçmişte sınırlı malzeme çeşitleriyle yalnızca maliyetli prototipler için tercih edilen katmanlı(eklemeli) imalat teknolojileri, günümüzde uçak, uzay, savunma, otomotiv, inşaat, medikal ve tekstil sanayi için başlıca üretim yöntemi olmuştur. Gün geçtikçe gelişen malzeme teknolojisi ile sanat, tasarım ve zanaat alanında artık sıkça kullanılan 3 boyutlu yazıcı teknolojileri beraberinde yaratıcı çözümler sunabilmektedir. Artık sanat ve tasarım atölyelerinin, okul, ev, ofis, stüdyo vb. üretim alışkanlıklarının başlıca aracı haline gelmiş 3 boyutlu yazıcı teknolojileri, özellikle çalgı yapımcılığına hammadde, enerji ve zaman tasarrufu, uygun maliyetler, geri-dönüşüm vb. gibi açılardan yeni tasarım, üretim ve pazar fırsatları sunmaktadır (Turan, 2022, s. 417).

3.2. Hibrit Lutiyelik Kavramı

Bu makale ile enstrüman yapım pratiklerine alternatif bir öneri olarak sunulan "hibrit lutiyelik" kavramı tasarım ve üretim pratikleri içinde; adı verilmemiş multidisipliner eğilimlerin enstrüman yapımcılığı özelinde kavramsallaştırılması amacıyla sunulmuştur. Genellikle akademilerde ve özellikle ülkemizde bu alanda eğitim veren okullarda, geleneksel ve zanaatsal yönelimler üzerine yoğunlaşılsa da sahada; özellikle genç lutiyelerin/mucitlerin çeşitli toplumsal yönelimlere, akımlara, yenilikçi yaklaşımlara eğilimli oldukları görülmektedir. Bilim ve sanat konuları üzerine araştırma yapmak, tartışmak ve topluma yön vermek için kurulan akademik yapılar kimi zaman güncelliğini yitirebilmekte ve eğitim programları çağın gerisinde kalabilmektedir. Örneğin; salt konvansiyonel/geleneksel edimler üzerine şekillenen çalgı yapım bölümlerinde disiplinlerarası perspektifte elektronik, dijital, kompozit vb. gibi farklı teknolojilere, malzemelere ve yöntemlere, eğitim programlarında pek fazla yer verilmezken;

Özgür TURAN

alanın butik firmaları, stüdyoları, atölyeleri ve lutyeleri, bireysel ve kollektif çalışmalar gerçekleştirilmektedir.⁹

Günümüz teknolojilerinin müzik pratiklerindeki kullanımına koşut çalgı yapım alanı ve lutyelik mesleği bu yeni teknolojilere adapte olurken geleneksel ve yenilikçi yöntemler, üretim tezgahlarında girift bir yapıda etkileşime girerek birbirlerinden faydalanır ve yeni türlerin evrilmesine olanak verir.

Çalgı yapım perspektifinde “hibrit” kavramı literatürdeki yerini 1978 yılında Ken Butler’s “*Hybrid Vision*” başlığı altında yaptığı görsellik üzerine kurulu yaratıcı enstrüman ve nesne çalışmalarından alır. Butler’ın çalışmaları; ağırlıklı olarak brikolaj tekniği üzerine şekillenmiştir. Daha çok hazır nesne ve kes/yapıştır estetik anlayışıyla yaptığı çalışmaları, farklı türden malzeme ve teknikleri kullanması nedeniyle hibrit vizyon olarak nitelendirilmiştir. Tenis raketi, askılık, saat, satranç tahtası, atık malzemeler vb. daha birçok malzemeyi kullanarak kendisine çeşitli boyutlarda ve özelliklerde kemanlar, gitarlar, bas gitarlar vb. farklı enstrümanlar tasarlamıştır.¹⁰

Ancak bu çalışmada Butler’ın hibrit/brikolaj enstrüman yapım vizyonunun aksine ve ötesinde yeni bir yaklaşımla “hibrit” kavramı; daha geniş yelpazedeki kavramsal temeller üzerine oturtulan multidisipliner; bilimselliğe, sanatsallığa ve deneyselliğe dayalı tasarımsal anlayış üzerine kurulu bir olguyu tanımlamak için kullanılır. Hibrit lutyelik kavramı, çalgı yapımında hazır nesnelere ya da yeniden inşa üzerine kurgulanabileceği gibi işlevsel ve kavramsal dayanaklar üzerine kurgulanabilen yeni bir tasarım ve üretim anlayışıdır.

Kendi içinde geleneksel edimleri de barındıran ve sürekliliğini sağlayan hibrit lutyelik kavramı: 1) Salt gelenekselciliğe karşı “yenilikçi ve geleneksel” edimleri bir arada sürdürebilme, 2) Enstrüman yapım pratiklerinde salt ağaç teknolojileri yerine multidisipliner malzeme olanakları, 3) Salt görsel görüngüler üzerine kurulu bir enstrüman yapım anlayışının yerine tını/ses; duysal tasarım odaklı üretim anlayışı, 4) Salt işlevsellik yerine kavramsal arkaplanlı/farkındalık atölye pratikleri, 5) Salt zanaatsal edimler yerine sanatsal ve tasarımsal pratikleri enstrüman yapımına entegre edebilme, 6) Salt kalıplaşan, standartlaşan konvansiyonel enstrüman yapım alışkanlıkları yerine yenilikçi tasarım yaklaşımları ve 7) Salt kavramsallıktan uzak ‘el yapım’ pratikleri yerine ‘kavramı/fikri’ ön plana koyan; el işçiliğinin ve yardımcı teknolojilerin birlikte kullanımı, gibi temellere dayanır.

Günümüzde her geçen gün yeni enstrüman tasarımları ortaya çıkarken, bir yandan da eski konvansiyonel enstrümanlar modernize edilmekte ve yeni teknolojilerle yeniden tasarlanabilmektedir. Bu enstrümanların tasarımında ahşap gibi geleneksel malzemeler tercih edilebilirken, analog elektronik, dijital elektronik, mekatronik vb. çeşitli dijital ara yüzler aracılığı ile programlanabilir teknolojiler de kullanılmaktadır. Bu durum hem icracılar hem de lutyeler için farklı

⁹ Bkz: Yenilikçi, farklı teknoloji ve malzemelerle çalışan enstrüman yapım firmaları, stüdyo, okul ve lutyelerden bazı örnekler; digitalluthier.com, mehmetunal.com/, vaemi.net/, sonic-lab.com/fundamental/, molassesindustries.com/, elephantpedals.com/, halldorophone.info/, errorinstruments.com/, yurisuzuki.com/, pentagram.com/, phonicbloom.com/, karbontasarim.com/, artificial.org/, tr.gorkemsen.com/, 3d-varius.com/, guthman.gatech.edu/2023-competition, <https://instrumentinventors.org/>, vd.

¹⁰ Bkz; kenbutler.squarespace.com/

21. Yüzyıl Enstrüman Tasarım ve Yapım Pratiklerinde Yeni Bir Yaklaşım Önerisi; Hibrit Lutiyelik

deneyimler/yetenekler gerektirebilen boyutlara ulaşmıştır. Söz gelimi disiplinlerarası bir alan olan enstrüman yapım alanında bu yeni teknoloji ve farklı çalışma prensiplerine dayalı enstrümanların sayısı artıkça, bu enstrümanların bakım, onarım ve yapımı ile ilgilenen lutiyelerin hem geleneksel malzemelere hem de bu yeni teknolojilere hâkim olması gerekebilmektedir.¹¹ Diğer yandan farklı teknolojiler dışında konvansiyonel enstrümanlardaki standartlaşmış eşit tampereman ses/akort sistemleri dışında mikrotonal/*xenharmonic*, *polychromatic* vb. gibi yeni/farklı müzik pratiklerinde kullanılan enstrümanların bakım ve onarım sorumluluğu da yine lutiyelerin üzerindedir. Bu bağlamda ses, müzik ve çalgı yapım perspektifinde, içinde bulunduğumuz çağın yenilik arayışları, sanayi toplumları öncesindeki standart-dışı, serbest üretim yaklaşımlarıyla benzerlikler gösterir. Bunun en göze çarpan örnekleri *viola da gamba* gibi Barok dönem çalgılarıdır.¹² Özellikle 18. Yüzyıl sonrası *gamba* konsortlarının, *viola d'amore* vb. gibi barok çalgıların standardize edilmiş keman ailesinin gölgesinde kaldığı görülür. Dönemler içinde ancak standart eşit tampereman ses sistemine uyumlu hale getirilerek sisteme eklenen çalgılar, dönemin lonca örgütleri tarafından pazara sokulmuş ve varoluşunu sürdürebilmiştir (Tonella ve ark., 2022, s. 14-16).¹³ Farklı ses sistemlerine sahip geçmişin bu yenilikçi ve özgün çalgıları günümüzde yeniden yapılandırılmış ve 'güncel üretim yöntemleri' ile sürece dahil olmuşlardır.

20. Yüzyılda olgunlaşmaya başlayan *sound art/sculpture* kavramı ise, ses nesnelere/enstrümanları üzerine geniş perspektifte tasarım olanakları sunar. Henüz yarım yüzyıllık geçmişe sahip olsa da *sound art/sculpture* alanı, henüz bu isim ile anılmadan önceki erken dönem yapılan ses çalışmalarını, enstrümanlarını kapsayabilen kökü bir geçmişe sahiptir. Oldukça girift ilişkiler içinde olan lutiyelik ve *sound sculpture* alanları günümüz teknolojileriyle gittikçe geçirgenleşmekte, kullanılan üretim tezgâhları ve tasarım ortamları da sayısallaşmaktadır. Bu bağlamda "dijital/hibrit lutiyelik/heykel/enstrüman" gibi kavramlar; girift, sınırları muğlak yapılarda birbirlerine koşul/örtüşür bir biçimde ilerlemektedirler.

Hibrit lutiyelik kavramının daha iyi anlaşılabilmesi içinse geçen yüzyılın yenilikçi enstrüman yapım yaklaşımlarından bazılarını değinmek gerekir. 20. Yüzyılın çalgı yapım/tasarım ve *sound sculpture* alanlarının iç içe geçtiği ve sınırlarının muğlaklaştığı noktalarda üretimlerini/önermelerini veren sanatçılar, kullandıkları farklı malzeme, teknik yöntem ve teknolojiler ile hibrit lutiyelik kavramını destekleyen çalışmalar/yaklaşımlar gerçekleştirirler. Bu bağlamda değişen tını ve ses algısının bir yansıması olarak çalışmalarını gerçekleştiren Partch, yapmış olduğu sıra dışı enstrümanlarını yeni müzik fikirleri ve kompozisyonları için tasarlamıştır. Partch'ın enstrümanlarındaki kavramsal

¹¹ Örneğin; günümüzde otomatik akort sistemli robotik, dijital kontrol paneli vb. teknolojilere sahip bir çalgının bakımı ve onarımı için bir lutiyenin bu teknolojiler hakkında bilgi sahibi olması ya da bir elektronik uzmanıyla çalışması gerekmektedir. Bkz: axcenttuning.com/, en.wikipedia.org/wiki/Gibson_Robot_Guitar, makermusicfestival.com/projectdirectory/robot-guitar/, stevenkemper.com/wp/hardware/musical-robotics/, tronicaltune.net/?v=ebe021079e5a

¹² Bkz; Barok Çalgılar Sergi Kataloğu: <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/27087>

¹³ Bkz: Max Weber'in *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik* (1921) adlı kitabı.

arkaplanlar, yeni ses sistemleri, sunduğu tını alternatifleri, hacimli plastisite değerleri ile *sound sculpture* alanının tanımlanmasına önemli katkıda bulunurken, tanımladığımız hibrit lutiyelek alanı içinde önemli enstrüman örnekleri sunar (Turan & Maral, 2023, s. 346). Partch, Batı'da *xenharmonic* (eşit olmayan) sistemlerle çalışan 20. Yüzyıl bestecilerinden birisi olur. Bestelerini icra edebilmek için bu sistemlere/akortlara özgün enstrümanlar yapmış ve "*Genesis of a Music*" (1974) adlı kitabında teori ve pratiğinin arkasındaki kavramsal yönelimlerini anlatmıştır (Partch, 1979, s. 199-268).

Diğer önemli bir örnek; Baschet kardeşler ise 1952'den başladıkları "*Structures sonores*" koleksiyonu ile çeşitli hafif metaller; alüminyum, pirinç vb. kompozit, cam ve kristal çubuk, plastik vb. gibi malzemeleri kullanarak dönemin farklı akustik tını, ses ve formları üzerine çalışmışlardır. Çarpıcı plastisite değerlere sahip enstrümanları çelikten, alüminyumdan, kavisli konik metal levhalardan ve iyi ses iletimine sahip olması açısından kristallerden vb. farklı malzemelerden oluşturulmuştur. Genellikle profesyonel icracılar için çalınması pratik ve erişilebilir enstrümanlar tasarlamışlardır (Turan, 2020, s. 192). 1980'lere kadar farklı dernek, kuruluş ve etkinliklerde çalgı konsorsiyumlarını tanıtan Baschet kardeşler, bu yıllarda "*The Baschet Educational Instrumentarium*"unu oluşturmuştur. Baschet eğitim enstrümantoryumu, yaklaşık 100 farklı tondan meydana gelen, "*sound palette*" oluşturabilen on dört ses strüktüründen oluşmaktadır. Amacı çocukları, gönüllü yetişkinleri ve engelli insanları, oyunlar ve deneyler yoluyla ve önceden herhangi bir müzik bilgisi olmadan kolektif müzik keşfine yönlendirmektir. Kapsamlı, özgün Baschet enstrümanlarını esas alan Baschet Eğitim Enstrümantasyonu, klasik Avrupa repertuarında yer almayan seslerin yanı sıra elektroakustik tınılara/seslere benzer çok geniş bir ses yelpazesi oluşturmaktadır. Baschet kardeşler, çocukları, yetişkinleri ve engelli insanları ses kültürünün öğrenilmesi, seslerin dinlenilmesi, kişinin kendisini ve başkalarını dinlemesi yoluyla teşvik ederek, ses deneyimlerini salt dinleme yoluyla değil, aynı zamanda uygulamalı olarak öğrenme ve müzikal doğaçlama yoluyla bireyleri yönlendirmişlerdir (Baschet, 2023; Baschet Official Site, 2023; Ryan, Bouchard-Valentine ve Karamanos, 2023, s. 6; Bouchard-Valentine, 2016, s. 15).

Bu bağlamda "hibrit lutiyelek" gibi disiplinlerarası bir lutiyelek anlayışı; geleneksel, zanaatsal teknik ve yöntemlerin dışında günümüz teknoloji ve yeniliklerine kavramsal ve işlevsel olarak bazı yeterlilikler istemektedir. Günümüzde bu gibi eğilimler ile üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar, tasarımcılar ve zanaatkarlar kendiliğindenlik içinde disiplinlerarası perspektifte kendilerini konumlandırırsalar da, bu yenilikçi üretim yaklaşımlarının yaygınlaşması, daha geniş perspektifteki bir eğitim anlayışını da beraberinde getirmektedir. Böyle bir yapılanma ve organize olma kabiliyetininse (özel bireysel çaba ve imkanlar dışında) ülkemiz koşullarında ancak üniversiteler bazında mümkün olabileceğini belirtmek gerekir. Tüm bunların bir yansıması olarak artık eski üretim yöntemleri/pratikleri geride kalmış, tek bir teknik, malzeme üzerine şekillenen üretim anlayışı yerini melez, disiplinlerarası, kollektif üretimlere bırakır. Günümüzde ahşap tezgahlardan güncel medya iletişim araçlarına kadar teknoloji ve farklı malzeme kullanımlarının üretim pratiklerinde kaçınılmaz olduğu görülür. Bu gibi üretim hareketleri çalgı yapım alanlarındaki tasarım ve mucitlik gibi yaratıcılık eğilimlerini de arttırmaktadır.

Diğer yandan ülkemizde eğitim programlarını güncellemeyen çalgı yapım akademik alanlarının genellikle usta-çırak ilişkisi üzerine şekillenen, sanat ve tasarım pratiklerinden uzak, salt zanaatsal bir perspektifte şekillendiği ve bu perspektifte lutiye adayları yetiştirdiği görülmektedir. Çoğunlukla eğitim-öğretim programları, yapılan sergiler, seminerler konvansiyonel, zanaatkar eğilimlerle kurulmuştur. Program içeriklerinde 'kavramsal' derslerin eksikliği dikkati çeker ve atölye uygulamaları genellikle görsel görüngüler üzerine kuruludur. Salt işçiliğin ön planda olduğu duysal tasarım becerilerinin göz ardı edildiği alışıla gelmiş atölye pratikleri tüm çalgı yapım okullarında halen uygulanmaktadır.

Türkiye'de kökenleri 1936 yılına kadar dayanan ve cumhuriyet sonrası kurulan Ankara Devlet Konservatuvarının bünyesinde başlayan (aynı yıl lutiye Heinz Schaffrath, 1954 yılında Prof. Christian Schertel gelir ve keman yapımı üzerine eğitimler verir) çalgı yapım eğitim-öğretim faaliyetleri, 1975/1978 yıllarında Cafer Açın'ın¹⁴ girişimleriyle İTÜ Devlet Konservatuarı Çalgı Yapım Bölümünün kurulmasıyla başlar (Açın, 1994; Aytaç, 2023). Ardından yaklaşık on yıllık periyodlarla diğer çalgı yapım bölümleri faaliyete geçer. Ancak kendi dönemlerine cevap verebilen, çözüm sunabilen bu okullar, 90'ların sonuna doğru başlayan bilişim çağı sonrasındaki yeni iletişim ve üretim teknolojilerine koşut, programlarını güncelleyemediği, eğitim-öğretim sistemlerinin sorgulandığı, yakın dönemde kurulanlarınsa çağın gerekliliklerine uygun yapılamadığı görülür. Bunun gibi problemlerin bir başka nedeni ise bu okullarda çalgı yapım alanında henüz bir öğretim üyesinin olmayışdır. Var olan birkaç öğretim üyesi ise yüksek öğretim kurumu nezdinde çalgı yapım alanının tanımlı olmaması sebebiyle müzikoloji, müzik eğitimi vb. alanlar üzerinden derecelerini ancak alabilmiştir.¹⁵

İçinde bulunduğumuz çağının ruhuna (*zeitgeist*) uygun olarak tasarım ve üretim pratiklerinin uluslararası camiada geldiği bu noktada, özellikle ülkemizde ithal edilen güncelliğini yitirmiş dayatılan çalgı yapım kültürleri/alışkanlıkları¹⁶ yerine gerçek anlamda yenilikçi üretimlerin gerçekleşebilmesinin ön koşulu; başta akademik alanlar olmak üzere kavramsal ve bilimsel reformların yapılabilmesinden geçmektedir. Kaldı ki, günümüz sanat ve tasarım pratiklerinde hibrit yöntemler gibi disiplinlerarası yaklaşımlar; farklı alanlardan bireylerin/uzmanların/sanatçıların katılımıyla gerçekleşir. Bu bağlamdaki sanatsal ve tasarımsal çalgı yapım yaklaşımlarının irdelenmesi, kavramsal ve bilimsel bir dizgeye getirilmesi sorumluluğu ise üniversitelerin bu alana gönüllü ve istekli öğretim elemanlarının sorumluluğundadır. Buna koşut "hibrit lutiyeLik" gibi kavramların, yaklaşımların, yenilikçi ve alternatif alanların zenginleşmesi sağlanmalıdır. Bunun bir adımı olarak Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü tarafından 7 Haziran 2023 yılında "*Başka Bir Çalgı*

¹⁴ Açın'ın önemli akademik yaklaşımlarından birisi; salt Batı keman yapıcılığı yerine Türk müziği başta olmak üzere çok geniş yelpazedeki (kültürlerdeki) enstrüman kanonunu benimseyerek programa eklemesidir. Diğer yandan Açın, sadece tek başına on küsür çalgı yapım kitabı yayımlayarak alana büyük hizmetler vermişken, sonraki dönemlerde bu ivmelenmenin yok olması ve akademik olarak bir duraklama dönemine girilmesi dikkat çekicidir.

¹⁵ 2023-2024 öğretim yılında doçentlik kriterlerine müzik teknolojileri altında çalgı yapım kriterleri de eklenmiştir.

¹⁶ Müzik sektörünü domine eden; egemen müzik kültürü ve/veya postkolonyal kültür ekonomisi üzerine kurulu; endüstriyel kes-yapıştır, imitasyon, standart/konvansiyonel vb. bayağılaşan, katılaşan ve dayatılan çalgı yapım pratikleri.

Yapım Yolunda” temalı; *1. Çalgı Yapım Öğrenci Sempozyumu* gerçekleştirilmiştir. Sempozyum teması ve içeriği bu çalışmanın perspektifindeki bir çalgı yapım pratiğinin ilk adımlarından birisidir.¹⁷ Sempozyum konuları özellikle 20. Yüzyıldaki yenilikçi sanatçılara odaklanır ve multidisipliner bir perspektifte yeni bir enstrüman yapım anlayışının başat önermeleri niteliğindedir. Hibrit lutiyelelik gibi kavram önerileri, tüm bu anlatılan eğilimleri özetleyen genel bir yaklaşımla akademik çalgı yapım alanları için alternatif çözümler sunarlar. Katı salt konvansiyonel bir çalgı yapım pratiği yerine sanat ve tasarım perspektifinde duysal tasarım odaklı bir akademik yaklaşım bu alandaki yenilikçi/yaratıcı üretimlerin gerçekleşebilmesi açısından önemlidir.

Diğer yandan, çalgı yapım eğitiminin henüz mevcut olmadığı bazı akademik ortamlarda, bilimsel ve teknolojik çalışmaların bireysel çaba ve araştırma projeleri ile yapılmaya çalışıldığı görülür.¹⁸ “Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Çalgı Akustiği Laboratuvarı”; akustik fizik, çalgı akustiği ve ses analizi konusundaki çalışmaları ile ülkemizde önemli bir referans noktası oluşturmaktadır. Yakın dönemde kurulan Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Programları kapsamında ise çalgı yapımı ve tasarımı üzerine odaklı sanatsal ve kavramsal tez çalışmaları halen sürdürülmektedir. Başka bir çalışma ise; bilimsel araştırma projesi ile kurulan “Anadolu Üniversitesi Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü Proje Atölyesi”dir¹⁹. Çeşitli hibrit uygulamalar ve otomasyon teknolojilerinin kullanımı için kurulan bu atölyede hibrit tasarım ve yapım teknikleri proje kapsamında halen sürdürülmektedir.

Bu perspektifte başka bir adım; 2023-2024 öğretim yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapım Bölümü lisans programı tüm bu perspektifteki anlayışla güncellenmiş, Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Çalgı Yapımı Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı ise yine bu perspektifte yeniden aktif hale getirilmiştir.²⁰ Kavramsal ve tasarımsal bir arka planla güncellenen bu program, şu an Türkiye’de tek çalgı yapım tezli yüksek lisans programı olma niteliğini taşımasının yanı sıra, 'Enstrüman Tasarım Atölyesi', 'Duysal Tasarım', 'Çalgı Akustiği' ve 'Çalgı Statiği' gibi öncü dersler kapsamında çeşitli analiz ve tasarım uygulamaları gerçekleştirilmektedir.

4. SONUÇ ve ÖNERİLER

21.Yüzyılın yeni tasarım ve üretim ortamları ve buna koşut gelişen araçları, hemen hemen her alanda olduğu gibi çalgı yapım ve tasarım alanlarında da dönüşümü zorunlu kılmaktadır. Bu gelişmelere koşut her alan, kendi varoluşsal çözümlerini yaratmaya başlarken yeni kavramlar ve akımlar da yaşamlarımıza nüfus etmektedir. Günümüzde çalışma alanlarımıza eklenen yeni bilgiler, teknolojiler ve teknikler; yeni yaklaşımları, kavramları ve terminolojileri de üretebiliyor olmayı

¹⁷ Bkz: <https://konservatuvar.anadolu.edu.tr/etkinlikler/i-calgı-yapım-ogrenci-sempozyumu>

¹⁸ Bkz: <https://hacibayram.edu.tr/konservatuvar/calgı-akustigi-laboratuvari?lang=tr-TR>

¹⁹ “Çalgı Tasarımında Disiplinlerarası Yaklaşımlar ve Yeni Malzeme Teknolojilerinin Geliştirilmesi (Proje No: 2209E184)” bap projesi Prof. Lilian Maria Tonella Tüzün yürütücülüğünde halen sürdürülmektedir.

²⁰ Bkz: <https://www.anadolu.edu.tr/akademik/fakulteler/2110/calgı-yapımı-ve-onarımı-programı/dersler>
<https://www.anadolu.edu.tr/akademik/enstituler/979/calgı-yapımı-anasanat-dali-tezli-yl/program-profil>

gerektirmektedir. Diğer yandan yeni kavramlar, yöntemler ve yaklaşımlar önerebiliyor olmak, en az yeni teknolojiler üretmek kadar önem kazanmıştır. Bu perspektifte enstrüman tasarım ve yapım teknolojileri de evrilerek kendi üretim tezgahlarında/ortamlarında hibrit araçlarını, tekniklerini ve kavramlarını türetmeye devam etmektedir.

Erken dönemlerde deneysel eğilimlerle varoluşunu sürdüren çalgı yapım pratikleri ise Sanayi Devrimi sonrası ve özellikle modernizmle daha da standartlaştırılarak konvansiyonel/endüstriyel bir tanıma kavuşmuş ve bu süreç yüzyıllar boyu devam etmiştir. Ancak 21. Yüzyılın disiplinlerarası sanat ve üretim anlayışı, enstrüman yapım alanını da yeni eğilimlere yöneltmiş; bilimsel ve kavramsal arkaplanlı üretimler peşi sıra ortaya çıkmıştır. Bu anlamda özellikle içinde bulunduğumuz yüzyılda üretimleri hızla artan *sound art/sculpture* ve yaratıcı lutiyelik gibi geçmişte göz ardı edilen türler, enstrüman yapım alanlarında söz sahibi olabilecek bir konuma evrilmiştir.

Tüm bu gelişmelere koşut lutiyelik yeniden tanımlanabilir bir dönüşüme girmiştir. Bu çalışmanın ana konusu olan "hibrit lutiyelik," 21. Yüzyılın gereklilikleriyle şekillenmiş bir kavram önerisidir. Özellikle çalgı yapım alanı akademik yapılanmalarının sorgulandığı ülkemizde, "hibrit lutiyelik" gibi kavramlar, bilimsel ve disiplinlerarası perspektifte salt zanaatkarlık pratiklerinin ötesinde sanatsal ve tasarımsal üretimleriyle alternatif bir çözüm olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle hibrit materyal kullanımı bağlamında, çalgı yapımının sadece ahşap teknolojileri ile sınırlı kalmayıp farklı disiplinlerle entegrasyonu konusunda yapılacak çalışmaların önemi büyüktür. Bu doğrultuda, günümüzde yaşanan malzeme eksikliği ve etik yaklaşımlar doğrultusunda hayvansal ürünlerin kullanımına farklı alternatifler sunulması büyük önem taşır. Örneğin; deri, kemik, diş, boynuz, sedef, kabuk, bağırsak, ipek, at kuyruğu kılı, nesli tükenen kaplumbağalar vb. gibi hayvansal malzemelerin kullanımıyla ilgili etik kaygılar ve bu ürünlerin yerine geçebilecek alternatif hibrit materyaller üzerine daha detaylı araştırmalar yapılmalıdır. Bu malzemelerin kullanımı, çalgı türlerine, coğrafi bölgelere ve tarihsel dönemlere bağlı olarak değişkenlik gösterebilmektedir ancak günümüzde etik ve sürdürülebilirlik kaygıları nedeniyle bu malzemelerin yerine alternatifler giderek daha fazla tercih sebebi olmuştur.

Günümüzde ulusal ve uluslararası perspektifte akademilerde ve sektörel eğilimlerde halen ağaç teknolojilerine bağlı bir çalgı yapım geleneğinin/alışkanlığının yaygın olduğu görülür. Tüm bunların sonucunda geleneksel ve yenilikçi/alternatif yöntemlerin birlikte ele alındığı disiplinlerarası bir hibrit lutiyelik/egitim/yapım yaklaşımı, çalgı yapım atölye pratiklerine daha fazla eklenmeli/uyarlanmalı ve bu üretim yöntemlerine uyum sağlayabilen genç lutiyeler yetiştirilerek, alanın sürekliliği ve güncelliği korunmalıdır. Böylesi yaklaşıma, sadece yenilikçi edimler için değil, başta geleneksel edimlerin sürekliliğini sağlamak için ihtiyaç bulunmaktadır.²¹ Bu perspektifte geleneksel ve tüm yenilikçi/alternatif

²¹ Bu perspektifte ele alındığında ormanlar, ağaçlar olmadığı ya da tedarikleri kısıtlandığı taktirde ahşap teknolojisi üzerine kurulu çalgı yapım pratikleri tehlikeye girer ve bu sebeple üretimlerin gerçekleşmemesi kültürün devamlılığını tehlikeye sokar. Örneğin; kendi özgün tınısını kabak ve yürek zarından alan 'kabak kemane' gibi bir çalgının, bu gibi organik malzemeler temin edilmediği taktirde üretimi ve kültürü tehlikeye girebilir. Hayvansal malzemelerin tedariki ise başlıca bir etik konusudur.

yönelimleri kapsayan bir anlayışla, alanın profesyonel, amatör, akademik, alaylı tüm gönüllülerinin farkındalığı arttırılmalı ve çalıştaylar düzenlenmelidir. Diğer yandan gelecekte bu süreçler ister yenilikçi araştırmaların ister geleneksel edimlerin gerçekleşebilmesi için, bir zorunluluk haline gelecektir. Kaldı ki, aksi bir durumda tüm bu geleneksel çalgı yapım pratiklerinin, 21. Yüzyılın düşünce ve duygu biçimi (*zeitgeist*) içinde kültürel bir yok oluş süreciyle karşı karşıya kalabileceğini ön görmek gerekir.

KAYNAKÇA

- Acet, R. C., & Saati, F. S. (2015). Sound Performance Investigation of Composite Materials for The Soundbox of A Membrane Musical Instrument. *In The 22nd International Congress on Sound and Vibration (ICSV22). International Institute of Acoustics and Vibrations*. Florance/Italy, 2(8), 404-411. <https://doi.org/10.13140/RG.2.1.4293.1044>
- Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi (Organoloji)* (1.Basım). Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti.
- Akman, E. (2013). “Çal” Kelimesinin Etimolojisi ve Kastamonu'da Çal ile İlgili Yer Adları. *VIII. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildirileri*. Ankara. 3(8), 61-66. https://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/eyup_akman_cal_kelimesi.pdf
- Anderson, C. (2012). *Makers: The New Industrial Revolution* (1st Edition). Random House.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı sanatında akımlar* (2. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Aytaç, M. (2023). *Kemanın Üst Kapak Kalınlığının Köprü Hareketliliği ve Ses Yayılımına Olan Etkisinin Araştırılması* (Tez. No. 816691) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Baschet Official Site (2023, 20 Aralık). *Les sculptures sonores*. <http://francois.baschet.free.fr/front.htm>
- Baschet, S. S. (2023, Aralık 20). *Sound Education Structures sonores Baschet*. <http://baschet.org/site/index.php/sound-education/>
- Bauman, Z. (2017). *Akışkan Modernite* (1. Basım). (S.O. Çavuş, Çev.). Ayrıntı Yayınları
- Bauman, Z., & Lyon, D. (2013). *Akışkan Gözetim* (1. Basım). (E. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları
- Besnainou, C. (1995). From Wood Mechanical Measurements to Composite Materials for Musical Instruments: New Technology for Instrument Makers. *MRS Bulletin*, 20(3), 34-36.
- Blackwell, A. & Aaron, S. (2015). Craft Practices of Live Coding Language Design. *Proceedings of the First International Conference on Live Coding*, 1(1), 41-52. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19318>
- Bouchard-Valentine, V. (2016). Fonofone pour iPad et iPhone: Cadrage historique et curriculaire d'une application québécoise conçue pour la création sonore en milieu scolaire. *CLes*. Université du Québec à Montréal. 17(1), 11-24.
- Burke, P. (2011). *Kültürel Melezlik* (1. Baskı). (M. Topal, Çev.). Asur Yayınları.
- Christensen, P. J., Willemsen, S., & Serafin, S. (2021). Applied Physical Modeling for Sound Synthesis: The Yaybahar. *In Proceedings of the 2nd Nordic Sound and Music Computing (NordicSMC) Conference*, 3(2), 11-16. <https://doi.org/10.5281/zenodo.5717860>

- Collins, N. (2006). *Handmade Electronic Music; The Art of Hardware Hacking* (1st Edition). Routledge Pub.
- Coser, L. A. (1957). Social Conflict and the Theory of Social Change. *The British Journal of Sociology*, 8(3), 197–207. <https://doi.org/10.2307/586859>
- Cox, G. (2013). *Speaking code* (1st Edition). MIT Press.
- Dougherty, D. (2012). The Maker Movement. *Innovations: Technology, Governance, Globalization*, 7(3), 11–14. https://doi.org/10.1162/INOV_A_00135
- Dufva, T. (2017). Maker Movement Creating Knowledge Through Basic Intention. *Techne Series A*, 24(2), 129–141. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.14376.16648>
- Eco, U. (2000). *Açık Yapıt: Deneme* (1.baskı). (T. Esmer, Çev.). Can Yayınları.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1995). *Türk dilinin etimoloji sözlüğü* (1.baskı). Sosyal Yayınları.
- Feller, J., Anderson, R., Lessig, L., McGowan, D., O'Mahony, S., & Kelty, C. (2005). *Perspectives on free and open source software* (1st Edition). MIT Press.
- Halverson, E. R., & Sheridan, K. (2014). The maker movement in education. *Harvard Educational Review*, 84(4), 492–494. <https://doi.org/10.17763/haer.84.4.34j1g68140382063>
- Jordà, S. (2004). Instruments and players: Some thoughts on digital lutherie. *Journal of New Music Research*, 33(3), 321–341. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317886>
- Jordà, S. (2005). *Digital Lutherie Crafting Musical Computers for New Musics' Performance and Improvisation* [Doctoral dissertation, Universitat Pompeu Fabra. Departament de Tecnologia]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/575372#page=1>
- Karataş, F. (2023). *Tanbur icrasında kullanılan mızrabın fiziksel özelliklerinin, vuruş açılarının ve vuruş bölgelerinin akustik açıdan incelenmesi* (Tez. No. 816305) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Lang, D. (2013). *Zero to Maker: Learn (Just Enough) to Make (Just About) Anything*. Maker Media.
- Magnusson, T. (2017). Musical Organics: A heterarchical approach to digital organology. *Journal of New Music Research*, 46(3), 286–303. <https://doi.org/10.1080/09298215.2017.1353636>
- Maral, H. A. (2010). *21. Yüzyıl başında, müziğin toplumsal değişim süreci içindeki yerinin tanımlanması çabası* (Tez. No. 263312) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Mooney, J. R. (2015). *Hugh Davies's Self-Built Instruments and their relation to Present-Day Electronic and Digital Instrument-Building Practices: Towards Common Themes*. The University of Leeds Pub.
- Mooney, J. R. (2015b). Hugh Davies's Electroacoustic Musical Instruments and Their Relation to Present-Day Live Coding Practice: Some Historic Precedents and Similarities. In Proceedings of the First International Conference on Live Coding, *ICSRiM*, 1(1), 53–62. <https://doi.org/10.5281/zenodo.19319>

- Mooney, J. R. (2017). The Hugh Davies Collection: live electronic music and self-built electro-acoustic musical instruments, 1967–75. *Science Museum Group Journal*, 1(7), 170705-170705. <https://doi.org/10.15180/170705>
- Næss, T. R. (2019). A physical intelligent instrument using recurrent neural networks (Master's thesis). Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression, *UFRGS*, 1(1), 79–82. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3672874>
- Partch, H. (1979). *Genesis of a music: An account of a creative work, its roots, and its fulfillments (Second Edition)*. Da Capo Press.
- Potter, K. (2005, January 7). Hugh Davies; Iconoclastic Innovator in Electronic Music. *The Independent*, 0-1, para. 15. <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/hugh-davies-18090.html>
- Ryan, G., Bouchard-Valentine, V., & Karamanos, T. (2023). The Baschet Instrumentarium: Sound Structures That Need to be Played, Not Displayed. *The Canadian Music Educator*, 64(4), 6-10. <https://www.proquest.com/scholarly-journals/baschet-instrumentarium-sound-structures-that/docview/2830354980/se-2?accountid=7181>
- Schneider, J. (2015). The Microtonal Guitars of Harry Partch. *Soundboard Scholar*, 1(5), 26-37. <https://doi.org/10.56902/SBS.2015.1.6>
- Tonella Tüzün, L. M., Maral, A. H., & Turan, Ö. (2022). *Barok Çalgılar Sergi Kataloğu*. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü. Anadolu Ü. Yayınları. <https://hdl.handle.net/11421/27087>
- Turan, Ö. (2020). *Zaman–Mekân İlişkisi ve Müziğin Plastisitesi Bağlamında Ses Heykelleri Kavramı; Başat Yapıtlar ve Temel Önergeler Üzerinden Yeni Bir Değerlendirme Denemesi* (Tez No. 615734) [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Turan, Ö. (2022). Çalgı Yapımında Çevre Dostu Biyokompozit Malzemelerin Kullanımı. Ç. Adar ve F. Yıldız (Ed.), *12. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiri Kitabı* (1. Baskı, s. 410-421) içinde. İzge Basın Yayın.
- Turan, Ö., & Maral, H. A. (2023). Kavramsal sanat paradigmasında enstrüman yapımı ve postmodern, duysal tasarım alanlarına bir yansıması olarak sound sculpture kavramının dönüştürücü izdüşümleri. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 14(1), 339-353. <https://doi.org/10.7456/tojdac.1381185>
- Wessel, D., & Wright, M. (2002). Problems and Prospects for Intimate Musical Control of Computers. *Computer Music Journal*, 26(3), 11-22. <https://doi.org/10.1162/014892602320582945>
- Yamada, K. (2017). Shamisen Skin on The Verge of Extinction: Musical Sustainability and Non-Scalability of Cultural Loss. In *Ethnomusicology Forum*, 26(3), 373-396. <https://doi.org/10.1080/17411912.2018.1423575>

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

In the first quarter of the 21st century, technology and production practices have transformed the language of aural design in sound and music technologies. The innovative plasticity values and music composition techniques from the last century's art and design movements are now processed on digital interfaces. These accessible technologies and equipment have introduced new production techniques and sensory design practices in instrument making. The instrument-making industry's products have become more rapidly producible and consumable. The invention of the microchip, one of the 20th century's most significant technological revolutions, fundamentally impacts art and music, adding a new dimension to music/sound and instrument practices. Art, reflecting its era, uses the most up-to-date expression and design language while related craft fields evolve in parallel. Technologies such as machine learning and artificial intelligence have rekindled debates on creativity and originality in art, leading to new discussions and problems. On the other hand, it should be underlined that instrument-making practices in line with today's collective production and artistic understandings cannot be sustainable with singular methods and techniques. However, interdisciplinary techniques, methods and technology adaptations are more challenging than they seem. For these reasons, teamwork is preferred in interdisciplinary studies.

1.1. Purpose of the Study

Interdisciplinary workshops/studios and laboratories using different materials, such as metal, glass, ceramics, polymers, composites, etc., are a very new production environment for conventional luthiers, in contrast to the wood tradition of instrument design and construction practices. In this study, to contribute to the field, different/innovative production environments/workbenches and material technologies are presented as a new approach proposal by considering the examples of interdisciplinary artistic production practices in contrast to the instrument-making areas shaped solely on conventional methods and especially the strict practices at the academic level.

The problem statement, "In the context of the transforming art and craft practices of instrument making processes in the 20th and 21st centuries, can conceptually base interdisciplinary hybrid production approaches be an alternative suggestion to instrument design and making practices?", is focused on this question.

1.2. Importance of the Research

There is a need for a significant transformation in instrument-making and design practices in our country. Especially in academic fields, it is necessary to update the infrastructure and programs suitable for 21st-century production practices and to put conceptual courses into practice together with

new workshop practices. From this perspective, developing methods and techniques ideal for 21st-century production practices gains excellent importance. With each new system, new concepts and propositions come along with it. To train luthiers who can keep up with current design and production practices in instrument making, it is necessary to renew itself in academic fields and gain functionality that can produce information. This is important for our country's traditional and innovative instrument-making and design practices.

2. Method

The survey model was used in this review article and was designed using qualitative research methods. Data were obtained through literature review and analysis; descriptive research techniques were used to analyze qualitative data. The data coded by a conceptual framework were organized, findings were defined and interpreted, and the results obtained were shared.

3. Findings and Results

The 21st century's new design and production environments, along with the tools developed in parallel, necessitate a transformation in instrument making and design. Every field has started creating solutions while new concepts and trends emerge. New technologies require the ability to produce new usage techniques, approaches, and concepts, making proposing new ideas as crucial as creating technologies. Instrument-making and design technologies are evolving, creating hybrid tools, methods, and concepts. Consequently, luthiery is undergoing a significant transformation. "Hybrid luthiery," the main subject of this study, is a concept shaped by the needs of the 21st century. In an era where academic structures in instrument making are being questioned, "hybrid luthiery" offers an alternative solution with artistic and design productions beyond traditional craftsmanship from a scientific and interdisciplinary perspective.

Today, from national and international perspectives, it is seen that an instrument-making tradition/practice based on wood technologies is still widespread in academies and sectoral trends. As a result of all these, an interdisciplinary hybrid luthiery/education/making approach, in which traditional and innovative/alternative methods are handled together, should be further articulated/adapted to instrument-making workshop practices, and the continuity and currency of the field should be preserved by training young luthiers who can adapt to these production methods. Such an approach is needed not only for innovative practices but primarily to ensure the continuity of traditional practices. In this perspective, workshops should be organized, and the awareness of all field volunteers, professional, amateur, academic, and scholarly, should be raised with an understanding that includes traditional and all innovative/alternative orientations. On the other hand, in the future, these processes will become necessary for realizing either innovative research or traditional acts. Moreover, it should be foreseen that otherwise, all these conventional instrument-making craft practices may face cultural extinction in the zeitgeist of the 21st century.

Araştırma ve Yayın Etiği

Yapılan bu çalışmada “Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi” kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan “Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler” başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

Etik kurul izin bilgileri

TR Dizin etik ilkeleri akış şemasına göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplama işlemi yapılmamıştır. Yöntemi itibarıyla bu araştırmanın etik kurul onayı zorunlu olmayan çalışma olduğuna karar verilmiştir.

Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı

1. yazar katkı oranı : %100

Çıkar Çatışması Beyanı

Bu araştırma tek yazarlı olduğu için çıkar çatışması bulunmamaktadır.